

# وزارة الثقافة والدراسات القومية

مديرية التأليف والترجمة

## الفن والأدب

المؤلف : لويس هورتيك

المعرب : الدكتور بدر الدين قاسم الرفاعي

المراجع : الدكتور عمر شخاشيرو

سلسلة الفكر العالمي











وزارة الثقافة والدراسات والفنون

مديرية التأليف والترجمة

المؤلف

لويس هورتنيك

عضو مجمع الفنون الجميلة

الفن والادب

المترجم : الدكتور عبد الدين قاسم الرفاعي

المراجع : الدكتور عمر شخاشيرو



## الفصل الأول

### الألفاظ والصّور

الألفاظ ودلالاتها على الأحاسات المختلفة — الألفاظ في نطاق الصور المرئية . تعبيرها عن الأشكال والألوان — الألفاظ والأصوات — الكلمات والطعوم والروائح — الألفاظ والصور : أوجه الشبه بينها وأوجه الخلاف — الفكرة والصيغة المعبرة عنها — الطابع الاصطلاحي للغة . مزاياه وعيوبه .

ترجع العلاقة التي تربط الأدب بالفن ، كما يرجع الأثر المتبادل بين هذين النوعين من الفعالية المبدعة . الى عوامل الجذب او التنافر بين الألفاظ والصور . فالكلمات اشارات اصطلاحية تواضع عليها الناس للدلالة على الأشياء المجسمة أو على المفاهيم الفكرية . فهي تتصل بحياتنا الواعية اتصالاً يجعلها تندمج فيها تقريباً فلانكاد نعقل صورة من الصور أو فكرة من الأفكار من غير ان نسميها باسمها . كما يمكننا ان ندرك هذا المظهر من حياتنا الذهنية — ونعني به التفكير المجرد والمحاكات العقلية — إلا بالكلام الذي يفصح عنه ، وتشتمل كل خاطرة من خواطرنّا على تعريف واضح بعض الوضوح يحللها ويحددها في صيغة لفظية ، ومهما كان التأمل باطنياً فإنه لا يعدو ان يكون ضرباً من التخاطب النفسي يجهر به المرء أحياناً .



وفي الغالب لا تنضج الفكرة ولا تتفتح تفتحاً كاملاً ما لم تختبر بمحك الكتابة وفي نطاق المفاهيم المجردة. لا تتجاوز الكلمات ابدأ امكاناتها ، ويتم التفاهم بين المتخاطبين بواسطة تلك الأشارات الاصطلاحية التي وضعت للدلالة على الخواطر ، شريطة ان يتفقا على مضمون الألفاظ المتبادلة بينها .

وثمة جانب آخر من جوانب حياتنا الواعية . تحتاج فيه الى الكلمات حاجة ماسة ايضاً ، رغم بعدها كل البعد عن اداء نفس الدقة في التعبير ، فاذا هي اشارت الى مختلف الاحساسات التي تردنا من العالم الخارجي ، كانت لها قوة معبرة حقيقية وبخاصة حين تجمع بين متحدثين اختبرا معاً الشيء المشار اليه . وإلا كان لزاماً على اللغة ان توحى بالاحساس الى الشخص الذي يجهله ، ولا يكون مثل هذا الإيحاء على مبلغ واحد من الصواب والسداد حسب الألفاظ المستعملة ، وتبعاً لطبيعة الصور ، والكلمة في نطاق المفاهيم . الذي يضم الأفكار المجردة فقط اي التعاريف اللفظية . اشبه شيء بالاشارة التي ترمز الى الثروة الفكرية كما ترمز الأرقام والعملة الدارجة الى الثراء المادي ، لكنها إذا عمدت الى الإفصاح عن صورة ما وبعثها في ذهن القارئ ، حينها يكون الشيء المذكور غائباً عن عينه او منسياً ، كان لا بد لها من ان تصور ذلك الشيء تصويراً مجسماً والا تكتفي بإيراد اشارة لغوية وهمية تحمل محله . ومن واجب الكلام حينئذ ان يبسط امامنا الناظر او يستحضر لنا الاشخاص الغائبين . او يسمعنالحنأ جيلا . او يجعلنا نستنشق عيراً أو متذوق طعماً من الطموم . اي يترتب على اللغة ، بتعبير آخر ، ان تشير في نفوسنا مختلف الانطباعات الغامضة التي تنجلي عندما تجتاز مساحة شعورنا . وتلك هي إحدى خصائص الآداب « الراقية » التي تزدهر في اعقاب اجيال من الأدب البدائي . وبينما كان هؤلاء البدائيون يستخدمون اللغة في سبيل الإشارة الى

المشاعر والدلالة على الأشياء فحسب . تطلع أدباء اللغات المتطورة الى بحث هذه  
المواطف في قلب القارئ ، ونشر الأشياء امام ناظريه . وبدلاً من ان يقتصروا  
على الدور الذي اختص به الكلام ، عملوا على اغناء الفن الأدبي بتأثيرات الفنون  
الأخرى . فضموا اليه اشكال النحت ، والوان التصوير وانسجام اللحن الموسيقي ،  
فضلاً عن غيرها من الأحاسيس كالطعوم والعطور التي لم تقو على انشاء فنون  
قائمة بذاتها . وافاد بعض الشعراء من قدرة الكلمات على الايحاء . اي من ذلك الشيء  
الغامض المبهم الذي يماثل ضوءاً صغيراً واهناً ينير احياناً جوانب مباحثة في ظلام  
اللاشعور الخفي ، ويمهد لنا السبيل الى الأحلام إن لم يكشف لنا عن حقائق راهنة ؛  
فأسس بعضهم المدرسة الرمزية على هذا الاشعاع الروحي لموسيقى اللفظ . وما كان  
لهذه الغزوات التي قام بها الأدب خارج حدوده ، ان تظفر وتتحقق لو لم تشر  
اليادين الفنية المجاورة له ولو لم يتم نضجها بوسائلها الخاصة .

وربما كان العالم المرئي اطوع من غيره للتعبير اللفظي لأنه يمتزج بحياتنا  
العملية اقوى امتزاج ويتصل بنشاطنا الفكري اوثق اتصال . بل ان خبرتنا البصرية  
قد بلغت من العمق والشمول ما يجعل الألفاظ المجسمة قادرة وحدها على الافصاح  
عن مظاهر الاشياء من غير أن يتجشم الكاتب عناء في الوصف . وكان من اهتمام  
العين بشؤون الحياة ، واحتفاظ الذاكرة بالاشكال البصرية التي تزيدها خبرتنا  
اليومية حدة وحيدة . ان اصبحت احاديثنا الشائعة كافية لتوضيح هذه الاشكال .  
فلم يعد للأدب ، حتى يصير فناً تصويرياً ، الا أن يركز جهده على انتقاء المصدر  
والالفاظ . ولم يكن الوصف التحليلي الوسيلة المثلى ل اظهار القاريء على مايراد  
بيانه ، وعيه انه يوجه الانتباه الى تفاصيل متتابعة . بينما تنسم نظرتنا الى الاشياء  
بطابع تركيبي يجعلها تنقل الى ذاكرتنا صفة واحدة مميزة تكفيها لتذكر المجموع .



وما من شك في ان الوصف بطريقة التعداد يصرفنا عن ادراك الشيء الذي يرضه  
علينا ، فالشاعر موسيه يلقي ، على نحو عابر ، صورة قابليون وهو على فراش  
الموت بقوله :

« . . . قبل أن يأتيه رسول الليل السرمه  
ويصرعه بضربة جناح فوق كتيبه الأخضر  
ويطوي ذراعيه على قلبه الجلود ،

في هذه الايات الفرنسية ايقاع صارم ، وتقطيع اشبه بطرق المطرقة .  
ولقد ضم آخر بيت منها صورة الذراعين المطويين ، فرسم الميت رسماً خاطفاً . فكان  
من العبث وصف جميع اجزاء الجسم الممدد ، وتصوير الوجه المخضب بلون الشمع  
والعينين الغمضتين ، وكله تعداد لا يجدي لأن قليلا من الالفاظ لخص الصورة كاملة  
في بيت يماثل ومض البصر . وهل كان لزاماً على الشاعر اللاتيني الذي تحدث  
عن فينوس بقوله : « كانت تخلص الكون وهي تعصر شعرها المبتل » ان يصف  
لنا هيئة جسمها وقامتها المنتصبه بعد خروجها من اليم وقد مالت قليلا ذات اليمين  
وارتفع ذراعاها لتمسكا بالشعر المسترسل؟ جميع هذه المعاني تضمنتها عبارة موجزة  
تنقش الصورة نقشاً في خاتمة مقطع شعري . مع ابراز الكلمة التصويرية بوضعها في  
القافية . ويعلم الكتاب البصريون حقاً انه ينبغي الوصف ان يكون سريعاً كالنظرة  
نفسها حتى يموض بصرامة الايقاع وقوة القافية عن هذا الفقر الذي تعافيه  
الالفاظ في ابحاء الاشكال والصور .

وفي العالم المرئي ، لا بد لنا من ان نميز الاشكال عن الالوان ، اذ تصف  
اللغة الاشكال وصفاً ادق واوضح من وصفها الالوان ، وكان ديكارت Descartes .  
حينما حلل خصائص المادة ، قد فرق صفاتها الاولى وصفاتها الثانية . فالخاصة



الاولى للاجسام هي الامتداد أي الحجم ونحن لا نستطيع أن نتخيل جسماً لا يشغل فراغاً ، بينما يمكننا على العكس من ذلك ، ان نتصوره خالياً من ميزات أخرى ، صوتية او لونية . ولما كان تصور الواقع ، أياً كان ، لا ينفصل عن مفهوم الفراغ . لم تقنع فلسفة كانت Kant باعتبار الفراغ خاصة من خواص الاجسام ، بل رأت فيه شكلاً من اشكال ادراكنا غلبه على الاشياء التي نطلع عليها . واستطاع هذا الفراغ الذي يلزم تفكيرنا ان يكون موضوع علم سابق للتجربة . هو علم الهندسة ، ويمكننا ان نتصور قيامه من غير أن يستند الى الواقع ، فهو يحمل صفة الضرورة التي تشير ضمناً الى ارتباطه الوثيق بالمبادئ الاولى ، التي يعتمد عليها تفكيرنا . فالهندسة مطلقة اطلاق المنطق ولو كانت نتائجها خاطئة لكان معناه ان عقلنا يقبل الامور المخالفة للمنطق . وعلى هذا ، اندمج عالم الأشكال بنشاطنا الفكري اندماجه بخبرتنا البصرية . اصف الى ذلك . أن الكلمة المكتوبة ليست إلا ضرباً من الرسم ، أو هي تمرين خطي يتصل بأشكال الهندسة . ونحن عندما نقول أن جسماً ما مربع او مستدير ، لانفرض المستمع صورة غامضة ، بل نوحى اليه بمفهوم محدد واضح . ولنا كذلك أن نرسم الاشياء على الورق بنفس القلم الذي يساعدنا على وصفها . أي أن ثمة قرابة تجمع التعاريف اللفظية . برسم الاشكال البسيطة ، ولا تغيب هذه القرابة عن ذهننا حينما نقصد في الحياة لأمر تزيد تعقيداً . ولن يتوصل الكاتب الذي يصف وجهاً من الوجوه الى اعطاء صورة كاملة عنه ، بل يكفي وصفه لابرار ملامح قابلة للبقاء ، اذا هو أحسن استعمال القياس والمقارنة الدارجة . ولهذا تصلح التشايب والاستعارات وكانت منذ عصر هوميروس الوسيلة الكبرى التي توصل بها الكتاب ليوضحوا بعض الصور المجهولة استناداً الى صور اليقة معروفة واثبت ، لكي تشرح لطفل ماهية النمر ، لديك واسطة بسيطة ، لاشبه فيها ، وهي ان تسميه قطاً كبيراً .

أما الألوان فتبقى بمنأى عن الوصف مستعصية على كل تعريف وعلى كل تحليل ، فهي خاصة قائمة بذاتها . قد يشار إليها بكلمة . لكن الألوان متباينة تبايناً لا حصر له ، والتنوعات اللونية محدودة جداً لا تملك الا قوة إحياء ضعيفة ، يتناقص أثرها حينما تتوجه الى قراء لم يتمرسوا عادة بتمييز الشيات . وليس لخضاب الاجسام قائمة عملية تضاهي الفائدة من معرفة اشكالها . اذ يحيط بصرفنا برسم الاشياء وتحفظه ذا كرتنا . أما مظهرها اللوني فسرعان ما يغيب عن الخاطر من غير أن يؤدي ذلك الى افقار الصورة التي نحملها عن الواقع افقاراً كبيراً . بيد أن اللون ، في بعض الحالات النادرة ، خاصة أساسية من خواص الاجسام ، كما هي الحال بالنسبة الى الحجارة الكريمة والمعادن والازهار والثمار ، فلا يحق لنا حينئذ أن نهمل لونها ، والافقدت هذه الاجسام اهتمامنا بها . وبلغ من أهمية لونها أن اصبح اسمها مطابقاً للون الذي انفردت به . وبذلك توارت حقيقتها المادية خلف صفاتها اللونية ، فنقول مثلاً لون الزبرجد ولون الذهب ولون الورد ولون الكرز وما الى ذلك . وتسترعي انتباهنا بعض الأقمشة بالوانها الفذة المتميزة عن غيرها حتى لا سبيل الى نسيانها ، وكذلك اديم السماء ، وصفحة المحيط ، واشعة المغيب واوراق الشجر . وليس يتعذر على الاطفال ان ينشروا في رسومهم تلك الاصباغ الصافية التي يجدونها جاهزة في علب الوانهم المائية . لكن هذه الاصباغ ذاتها من حمراء وزرقاء وخضراء لا تشاهد ابداً في الطبيعة ، اذ يتألف العالم المرئي من الوان دقيقة متفرقة تتغير دائماً بتأثير الضوء الذي يلقي عليها . ولا بد من عين مصورة فاقية دأبت على نسخ الطبيعة ، حتى تلاحظ تلك الشيات الدقيقة . وينبغي لنا ان نعرض عن ادخالها في اللغة . وتحاول التأثيرات اللونية التي يعمد اليها الادب ان تقارب الواقع . ولا يمكن التأكد من صحتها ، بل هي كلام مصطنع ليس له

وقع كبير في عاطفة القارئ . ولا ريب في ان هذه التأثيرات توقظ في نفسه انطباعات غامضة . ولكن هل يختلف هذا الانطباع عما يسببه احساس سابق بمائل ؟ ومن الصعب ان تتخيل كيف يستطيع احذق الكتاب ان يوحى الى رجل اعمه باللون الاحمر أو الازرق ، أو بالفارق بين الاخضر والبنفسجي . وبوسع الالفاظ ، عند الاقتضاء ، ان ترسم شكلاً مثلثاً في ذهن الرجل الاعمى بواسطة حركة اليد التي تسطره على القرطاس . ولكن ماهي النعوت القادرة على استثارة الصفة اللونية في خاطرننا ؟ ونحن نتوهم ان هذه الالفاظ هي التي تخلق اللون ، بينما يقتصر دورها في حقيقة الامر على ايقاظ احساسات ماضية . ويظن المؤلف انه يظهر قارئه على الشيء الذي يصفه له ، وهو في الواقع يستحضر ذكريات القارئ الخاصة به .

وفي اكتشاف عالم الالوان ، يوجه فن التصوير تخيلاتنا البصرية ، ويثقفها ويثبت نتائجها الهامة حتى تصير جزءاً من عاداتنا . ولئن عرضت الطبيعة على الناس نموذجاً واحداً ، الا انها توحى اليهم بصور عنه متباينة . وما تاريخ فن التصوير — تصوير الناظر والاشخاص — إلا سلسلة من التحولات التي طرأت على نظرة الانسان الى العالم الخارجي . واذا تباينت هذه النظرة على ترادف الاحقاب فقد يتوافق عليها الفنانون في فترة من الزمن . ويمثل ذلك بتأثير الصور الفنية وشدة وقعها في الذوق العام الذي يشترك فيه المصورون والجمهور إذ يطبع الانتاج الفني الخالد في اذهاننا صوراً ارسخ وابقى من انطباعات الطبيعة المعقدة المتغيرة . وكان تصوير الناظر قد سبق الى الوجود هذا اللون من الادب الوصفي الذي ندركه في مؤلفات برنردان دوسان بيير B. de Saint Pierre وشاتوبريان Chateaubriand وبوسعنا ان نبين بوضوح كيف استطاع فنان مثل جوزيف فيرنيه Joseph Vernet ان يستمد من الطبيعة بعض التأثيرات اللونية . حين صور



شروق الشمس ومغيبها . والمواصف والموانيء . وليس بوسعنا ان نتخيله مستلهماً هذه التأثيرات من صفحات الادب . بل على العكس ، يكون الانتقال من المنظر المصور الى المنظر الموصوف سهلاً يسيراً . ثم ان المعلومات الفنية ، وهي تشقف الجمهور ، تتيح له ان يفهم في الكتاب جوانب من الطبيعة كان يجهل وجودها . وبفضل التصوير الشمسي ، شاع الاطلاع على التأثيرات التصويرية التي نقلت الى الادب شيوعاً كبيراً . ولئن تيسر للادب الوصفي في ايامنا ان يتصدى للبلاد النائية الغربية ، فما ذلك الا بعون الصور المطبوعة العديدة التي ساعدته على اظهار معالم تلك المناطق حتى جعلتنا نألف جميع بقاع الأرض . وبذلك ينبه الادب الوصفي صوراً غافية في ذاكرتنا .

ويظهرنا عجز النقد الفني عن دراسة اللوحات ، على حدود اللغة المستعملة الضيقة ، حينما تحاول تتبع الوان المصورين العديدة في تحولاتها التي لا تقم تحت الحصر . وللقدر الفني ان يصف انسجام الالوان اجمالاً ، ناعمة كانت ام قاسية ، وضاءة ام دكناء ، شفافة ام صماء ، وما الى ذلك من الصفات المتباينة التي اقتبست من قاموس الذوق او السمع او اللمس . لكنه يسقط دائماً في اللون من نوعية خاصة . ولعل الالفاظ في بعض اللغات الاخرى قادرة على ادراك الملامح اللونية على نحو اقرب مما تدركه اللغة الفرنسية . فأهل الصين حينما يميزون الوان اوانهم ، والعرب حينما يصفون قمشتهم ، يستخدمون تعابير تصويرية مشتقة من مفردات تذكرنا باوراق الزهر . والحجارة الكريمة ولمعة الحرير وبريق السماء ، وتمكنهم من بيان الفروق الضئيلة في مجموعة الاصباغ . وتنطوي مثل هذه القائمة من النوت اللونية على تربية بصرية مرهفة عند من يستعملها أو عند من يستمع اليها . واذا ما عمد أحد النقاد الفرنسيين الى تحليل صورة انطباعية ،

متوخياً الدقة في دراسته ، لا يسمه الا ان يسمي الالوان بالاسم الذي كتب على أنابيبها . وقد يفهم الفنان هذه المفردات ، ولكن ليس لها في ذهن القارئ الوسط قيمة تعبيرية شأنها في ذلك شأن قائمة بائع الاصباغ . ويبقى من الصعوبة بمكان ان تعبر اللغة عن السمة المميزة للالوان . ولما كان جوهر الفن يكمن في طبيعة اللون المستعمل ، فان اللغة في نهاية المطاف ، تفشل في محاولتها نقل اللون الى الادب .

واذا نحن تحولنا الى ميدان الاصوات ، تناقست الصعوبة ، لأنه لا يوجد فارق اساسي بين الشيء المبر عنه وبين وسيلة التعبير . فاللفظة ، قبل كل شيء ، صوت ينطق به الانسان . وما الكلمة المكتوبة الا اشارة تستخدمها العين وترمز الى الكلمة الملفوظة التي تتوجه الى الاذن . وكان من الطبيعي أن يقلد النطق البشري صوتاً حقيقياً ليفصح عنه . لهذا يحافظ الادب ، وهو فن لفظي ، على روابط متينة وقديمة تربطه بالموسيقى . وقد احتل الشعر دائماً محلاً وسطاً بين الموسيقى والكلام ، واستمر الغناء في جمع هذين الطريقتين المتباعدين . كذلك يحافظ الشعر ، ولو لم ينشد انشاداً ، على ايقاع هو بالنسبة الى الغناء بمثابة الرسم بالنسبة الى فن التصوير . ومن السهولة بمكان أن تحاكي الالفاظ أصوات الطبيعة . وتلك هي أبسط وسيلة وأقربها الى الفهم لكي تصور ضجة ما . وهذه المحاكاة هي التي تبث الحياة في أحاديثنا المألوفة . فالآيات التي يسمع فيها الشاعر اللاتيني اينوس Ennius أبواق الجنود الرومانيين ، والاشعار التي ينقل فيها فيرجيل Virgile هزة جبل الاولب ، أو يظهرنا فيها الفرنسي راسين Racine على صفيح الافاعي فوق رؤوس زبانية السوء وهناك مئات من الامثلة التي نستقيها من أحدث شعرائنا ، كلها تنهض دليلاً على أن الكلمة الملفوظة لم تقطع صلتها بأصلها ، بل استبقت حقيقتها الصوتية . على أن قيمتها التعبيرية نمت وترعرعت خارج المجال الصوتي ، فاصبحت

وسيلة من وسائل الشرح والتعليل وأداة من أدوات المعرفة . وفي الشعر نفسه ، لا تنساق الايات الى تقليد نألمات الطبيعة ، الا بتحفظ شديد ، كما لو كانت الموسيقى الشعرية تخجل من تلك الهاكاة البهيمية التي انبثق عنها الشعر المنشود . وفي سبيل أن يصور بعض الكتاب من أتباع المدرسة « المستقبلية » ضجيج معركة أو جلبة محرك سيارة سعوا الى احداث الفاظ مماثلة للضجة الطبيعية . ولم تدخل لفظة واحدة منها في الاستعمال .

وحافظت الكلمة على الاواصر التي تربطها بالأصوات ، والتي تزيد في قيمتها . عندما تقترن الموسيقى بالشعر قراناً طبيعياً وسعيداً دائماً ، فتنقل الألحان الى الجماعة المصنفة اليها تأثيرها العجيب الذي يسري في القوم عن طريق العدوى ، بينما يوفر لها الشعر ذاك الحد الأدنى من الافكار التي تستوجبها عقول الناس ، ذريعة يسيرة يتذرعون بها لكي تهتز مشاعرهم . وغالباً ماتستبقي حافظتنا انغام المسرحية الموسيقية وتهمل اقوالها . فنكتفي بالقطعة الموسيقية الصامتة حتى نسترسل مع الاحلام العديدة . ويظل في ذهننا جرس الاصوات ووقع الآلات النحاسية او الوترية وحسن ادائها . ويكون بقاؤها في الذهن على نحو من الدقة والشدة يجعل الكلمات المتداولة قادرة على استحضارها . وهذا ، بلا ريب ، هو السبب الذي يدعونا الى أن نقبس طوعاً من عالم الالحان تشبيهات ومقارنات تساعدنا على تحديد التأثيرات اللونية التي يظفر بها المصورون . وان قدرة النطق على تقليد اصوات الطبيعة هي التي تصون حدة انطباعاتنا الموسيقية ونضارتها فتنتعش بها حياتنا النفسية . كذلك ، ولأسباب مماثلة ، تغذى ذاكرتنا بالاشكال وينمو خيالنا البصري . بفضل استطاعتنا النظرية على رسم الخطوط بحركة من حركات اليد . لكننا لانغسك بزمام الالوان . ونحن نتأثر بها ولا نمحدثها ، لأننا لانملك قوة ابداعها . وأخيراً ،



أدركت الأذن ، منذ القديم ، الجاذبية التي تجمع الأصوات المتوافقة . فثبتت السلم الموسيقي ، وشكلت الجملة الموسيقية ، وأقامت علماً للأنتقام على قواعد أرسخ من علم النحو وعلى أسس أكثر استقراراً من الاستعمال الذي اعتمدت عليه قواعد اللغة . وراحت حاسة السمع تنبها إلى مواطن الزلل وتوقفنا عليها . واثبت علم الصوت أن هذا الاحساس يلائم قوانين الفيزياء . ولم يوجد شيء مماثل في عالم البصر . ففي الفنون التشكيلية ، يمكننا أن نطل مبادئ المنظور تحليلاً جزئياً ، بتكوين أعضائنا الحسية وبعض ظواهر الطبيعة والحياة وبالتشريح الحيواني والنباتي والمعدني . أما اللون ، فليس هناك علم دقيق ولا بدهة حسية ، ينبهنا إلى ما يباح استعماله من الألوان وما لا يباح . فكان طبيعياً أن يأخذ نقد التصوير مفرداته من معجم الموسيقى ، ككلمة الانسجام والتوافق والتنافر والشدة المتزايدة والنقل والحدة وما إلى ذلك : وباتت جميع هذه الألفاظ تعابير مجازية . على أن التصوير بمد الموسيقى بقليل من المفردات الخاصة باللون بل وبالرسم لكنه يقتبس منها أكثر مما يعطيها .

بيد أن النقد الموسيقي ، رغم صلات الجوار بين الأصوات والكلمات ، وبين الموسيقى والشعر ، يبقى غير قادر على شرح وتأويل هذا الانتقال من الحادث الموسيقي إلى الأنفعال الباطني الذي يبلغ حد الهذيان . وقد يستعين بعض الشيء بمساليب الشعر الغنائي أو القصة ليتحدث عن الشاعر التي تشكل روح القطعة الموسيقية . وهو يستطيع أيضاً أن يحدد وسائلها التقنية ، ويدل على صحة تأليف الجوقة ويلاحظ ضروب الإيقاع ويحلل مادتها السمفونية . لكننا نود أن نفهم سر التحول من هذا الشرح المادي للموسيقى إلى العاطفة المتأججة التي تنبثق عنه . وهنا يكمن الأعجاز الموسيقي . وهنا تكمن متعتنا . وكل ما نطلبه إلى الناقد هو أن يفسر لنا هذا الطرب . وأن يظهرنا على محتواه .

وإن يعرض علينا بداعته . حتى إذا أدركنا سر ذاك الحماس الوجداني وملكانازماته  
مقدرونا على استبقائه أطول فترة ممكنة . وهذا ما لا يبلغه الشرح اللغوي إلا بشق  
النفس . فهو يترث قليلاً جداً بين الاعتبار الأدبية والتحليل التقني . أما بين  
العاطفة وعزف الآلات ، فليس بوسع الألفاظ أن تلحق بتلك النشوة العجيبة التي  
تذهلنا عن الوجود . ولئن طاب للموسيقي أن تتأزر مع الصوت الانساني ، فليس  
معناه أن الكلام قادر على التعبير عن جودة الموسيقى . وتلك خاصة تستعصي على  
اللغة استعصاء اللون . والسمفونية ، كاللوحة التصويرية ، لا تقبل التحويل إلى  
صفحة من صفحات النثر .

و حين تقتحم الكلمات ميدان الطعوم والروائح ، تبدو اعجز أيضاً عن  
التعبير الكيفي . ومهما يكن من شأن هذه الاحساسات في حياتنا العضوية ، فإن  
نور العقل لا يستطيع أن ينفذ فيها . وما هي بالاحساسات الضعيفة التي تنقصها  
الشدة . وما هي بالاحساسات التافهة التي تنقلها . بل هي ، على العكس من ذلك ،  
تقع في نفوسنا وقماً يتراوح بين اللذة القصوى وبين الازعاج الذي لا طاقة لنا به .  
ولكن إن المفردات التي تصفها ؟ فإن انطباعاتنا في هذا المجال لا تزال كثيرة  
الغموض حتى نستطيع تصنيفها إلى زمر ، وتحديدتها استناداً إلى أوجه النسبة  
أو أوجه الخلاف فيما بينها . ولو كانت لنا حاسة كلب الصيد لتكيف ذكاؤنا ونظرنا  
إلى العالم الخارجي تبعاً لتلك الحاسة المستبدة . ولكانت لغتنا أغنى بالالفاظ التي  
تدل على الشم والتي تبسر لنا تمييز الروائح والايحاء بها . ونحن لا نسعدنا أن نسميها  
إلا باسم المصدر الذي تسطع منه والصورة المرئية للوردة أو البنفسجة هي التي  
تساعدنا على بيان عطرها . ولا يقنع ذواق الحمرة المحترفون بتعيين الطعم الذي  
تافردت به غلة كرم شهيرة فحسب ، بل هم يميزون أيضاً طعم أجود الغلال في

سنة من السنين . وبودنا ان نطلع على مايسوقون من الفاظ تبريراً لأحكامهم .  
عسى ان يلقي ذلك ضوءاً على العلاقات التي تربط الذكاء بالاحساس . وتلك  
بصورة عامة ، علاقات متباعدة مشتبهة . كذلك يستعمل المتأفقون في تناول  
الأطعمة الفاظاً على جانب كبير من البراعة يصفون بها جيد النبيذ . وهي  
تصدر عنهم في نشوة المذاق . فلا يمكن ادراجها في عامة الكلام . لأنها مستلزمة  
من مصادفات مباغتة ، ومقارنات شخصية ، فيتعذر عليها ان تصبح صورة  
يتداولها الناس . على ان بعض هذه العبارات — وهي طبعاً اكثرها ابتذالاً —  
قد قبلها الجمهور وتفهمها . كصفة « الحلاوة » التي تطلق ، قبل كل شيء ،  
على الطعم ثم على الصوت واللون واللمس بل واخيراً على السجية الخلقية .  
اما الصفة المقابلة لها ، وهي الحدة أو الحموضة ، فانها تتعدى نطاق  
الطعم الى الروائح والاصوات . وتتحول من الجرس الى الأمزجة والطباع .  
ولعل اشهر النعوت ، ذات المعنى المزدوج ، كلمة « اخضر » . فهي تطلق اولاً  
على اللون . ونخص بها لون الثمر الذي لم ينضج ثم تنتقل منه الى الطعم الذي يلزمه .  
لكن هذه المصادفات قليلة نادرة . ولا بد للشاعر الذي يريد أن يوحى الى قارئه  
باحساسات الشم والذوق ، من أن يبدع لغته الخاصة به . وبذلك ينطلق الكاتب  
الذي تاقته نفسه الى اكتشاف مناطق جديدة ، في بقاع مجهولة أو على الأقل في  
أرض لم ينزلها قبله نازل . وكان الشاعر بودلير Baudelaire ، صاحب الانف القناص  
والاذن المرفهة لكل صوت منغوم ، قد وضع في قصيدته الشهيرة « الانسجيمات » ،  
نظرية العلاقات التي تربط عوالم الحواس الخمس . فكانت في الحقيقة وسيلة حسنة  
لتوسيع نطاق الشعر وتزويده بالعطور والالوان والاصوات — وان لم يتعرض  
للطعم — وربطها بحياة الفكر ، على صعيد واحد مع الكلمات . قال :

« ان العطور والألوان والاصوات تستجيب لبعضها  
ثمة عطور نضرة مثل لحم الاطفال الغضبيض  
وعطور عذبة كلحن الزمار ، وأخرى خضراء كالروج  
وعطور غيرها فاسدة ، غنية ومستبدة  
لها امتداد الأشياء التي لانهاية لها  
« كالعنبر والمسك واللبان والبخور  
« التي تنشد نشوة الفكر والحواس ،

وتبدو ملاحظة بودلير سديدة بالنسبة الى العطور « النضرة » والعطور  
« الخضراء كالروج » اما الروائح « الفاسدة الغنية المستبدة » فان طريقة وصفها  
تبدو لنا بلا شك غير واضحة وضوحاً كافياً . على ان الشاعر لم يفرط في تطبيقه  
نظرية « الانسجومات » . وكثيرا ما تنساب في اشعاره الكلاسيكية روائح مشتبهة .  
واذا كان انفه قد اهتز لها ، قانه لم يسعفه في ايجاد نعت واحد يوحى بها . وفي  
نفس قصيدته « الجيفة » التي

« بلغ عفتها من الشدة ، انك فوق العشب .  
اشفيت على الاغماء ،

لم ندرك طبيعة هذه الرائحة الخبيثة الا عن طريق وصف واقعي فظ ،  
يذكرنا بمصادفات من نفس الطبيعة ، تلائم خبرتنا الشخصية بسهولة . صورة  
الاغماء بالرائحة المناسبة . ولا ينبغي ان نخدعنا شدة الالفاظ . ولعل حاسة الشم ،  
ذاك النهار ، قد تغلبت في ساحة شعور بودلير ، على احساسه البصري . إلا ان  
المفردات الوحيدة التي تميز فساد الرائحة مستمدة مع ذلك من عالم المرثيات .  
وبواسطة تصوير الاغماء ، اوحى الينا بالتثانة ، او بالاحرى وصف الازعاج من غير ان  
يجد له النعت الملائم .



وتتباين الصور التي تشغل ضميرنا تبين الاعضاء التي تنقلها إلينا ، وهذه الصور قيمة متساوية في حياتنا الحسية ولكنها لا تؤثر تأثيراً متساوياً في نشاطنا الفكري أو خيالنا الفني . فالمعطيات البصرية والسمعية وحدها هي التي تشكل مادة ابداع فني . فقد نشأت الفنون التشكيلية والموسيقية استناداً الى حاستي البصر والسمع . بينما لا تؤلف احاسيس الشم والذوق تراكيب ثابتة يمكن ان ترتبط بها فكرة من الأفكار . فهي تبقى وثيقة الصلة بوظائفنا العضوية . أما الأحاسيس القادرة على الانفصال عن حياتنا الجسمية فتبقى على حالها حينما تندرج في مواضيع خيالية وتخضع للصياغة اللفظية . ويكون بإمكان اللغة ان تشير الى الاصوات والاشكال ، فهي تشير الى الاصوات لأن الكلمات من طبيعة الصوت ولأن النطق الانساني يقلد جميع الضججات . ولأن الكلام يتبع السلم الموسيقي بكل أنغامه ، ويسمي كل لحن من الحانه ، وإن كان غير قادر على تحديد الواقع الموسيقي . بيد أن اللغة لا تبلغ لب الأشياء إلا في عالم الشكل . عالم البصر والفراغ . ففي حيز الامتداد يندمج الواقع الفراغي في المفهوم الذي يعرفه ، ويحصل شبه مطابقة بين الشيء والكلمة .

هل الفكرة سابقة التعبير ؟ أم اللفظة والفكرة أمر واحد ؟ لا ريب في أن التأمل يشابه الكلام الباطني شَبهاً كبيراً . ثم أن تصوراتنا لا تنفذ حقاً في ساحة الشعور الواعي ما لم تُصغ صيغة لفظية ، على أن العبارة والكلمة ليستا إلا اشارتين اريد بهما الاتصال بين شخصين مفكرين فهناك إذن متخاطبان في حادث التفكير ذاته ، وموقفان ذهنيان . أيها يسيطر علينا ؟ أهو الأنا الذي يصغي اليه ؟ ومهما يكن من امر التوافق بين الفكرة واللفظة المعبرة عنها ، فلا بد لنا من أن نميزهما . ولا يفوتنا أن نلاحظ مثل هذا التمييز عندما

. نلتبس الكلمة التي تعرب عما في خاطرها اعراباً أدق من غيرها من الكلمات .  
بل نخيل الينا اننا لانتمكن من فكرتنا ما لم نعثر على اللفظة الملائمة لها .  
ويتضمن هذا الجهد نفسه تقدم الفكرة على اللفظة . أو هو يؤمى على الأقل ،  
الى أن فكرة غامضة قد سبقت الى الوجود فكرة واضحة ، منحتها الألفاظ  
اطارها الحسي وربطتها بالكلام أو بإشارة مكتوبة . فاصبحت وقتئذٍ قابلة  
للانتقال . وعملة ضرورية للتبادل الفكري ، أشبه بالقطع المعدنية التي تحمل رقماً  
ينبىء عن قيمتها . شريطة أن يتفق المتخاطبون أو القراء على معناها ، اتفـاق  
التجار بالنسبة الى العملة الدارجة .

ولا يفوت القارىء الذي يحلل نصاً أن يفصل المعنى عن المبنى ، وفق طريقة  
يتبعها بعض الشيء ، متقصياً خلف رداء الاسلوب وزخرفته ، الفكرة الارلى  
وهي عارية . وهو لا يخشى أن يسجل التحوير الذي طرأ على الفكرة الصرفة ،  
في صراحتها الأصلية ، لكي تندرج في التعامل . ويعلم القارىء ، علم اليقين ، ان  
ليست الألفاظ سوى ألبسة جاهزة تلى املاء . وتناسب جميع القامات . وانه  
يتوجب على الكاتب أن يتحلى بفن نابه . وبيان ماهر له مرونة قصوى . حتى  
يخلق بواسطة المفردات الشائعة والعبارات المتداولة . انماطاً من التعبير تلائم  
تفكيره تمام الملاءمة . وعهدنا بالكلام الدارج بل وبفن الخطابة أيضاً  
ان اسلوبها يتكيف بالألفاظ الشائعة ، ويضحي كثيراً حتى يصير في مستوى  
ادراك المستمع . كذلك تفرض اللغات الادبية الثابتة بالاستعمال عاداتها  
من مفردات ونحو على عبقرية الكتاب ، فنرى بسهولة كيف تستبد مصطلحات  
جماعة من اللغويين بالتبادل الفكري عند أمة من الأمم . ويكفي أن نحاول  
ترجمة نص في لغة أخرى حتى نقيس بآن واحد مقدار التصاق الفكرة بالكلمة

وانفصالها عنها . فالفكرة مستقلة تسبق اللفظة التي تحملها . ولكن لا بد لها ، لكي يتناولها الناس ، من ان تنتظم في صيغة لفظية لم تعد لها خصيصاً ، فتتلاءم معها دائماً بعض الملاءمة . وهكذا يتكيف نمط التفكير عند الأمم مع اللغة التي تنطق بها . وبعد ان يوطد الاستعمال تركيب العبارة فانه يلحق الكتاب طريقة في العرض بل والمحاكمة . أما الحاطرة الأولى فلا تدعن ، مع ذلك ، لمثل هذا الخضوع . وهي التي تعترض سبيل المترجم الذي يشعر بصعوبة نقلها من لغة الى أخرى تخالفها في عبقريتها .

وترجع جميع خصائص الكلام ، من محاسن ومساوئ ، الى ان الكلمة الملفوظة او المكتوبة ، اشارة اصطلاحية ، لا تملك من قوة التعبير إلا بقدر ما اتفق عليه الناس . ولا تتأثر هذه القية التعبيرية بتشابه ما بين الاشارة وبين الشيء المشار اليه . او بالتكافؤ او بالقرابة بينها فلم تكن اللغات عمل فكر منظم . وتاريخها ، على قدر ما نستطيع الاطلاع عليه ، لا يجعلنا نسجل سوى حوادث طارئة ثبتها الاستعمال ولم يتدخل النحويون إلا ليقرأوا ما ذهب اليه التعامل . واذا هم سنوا بعض القواعد فلم يكن رائداهم دائماً ادخال المنطق في شوارد اللغة . وتزودنا حياة الكلمات ، بشواهد مفيدة على تاريخ الفكر . ولئن كشفت لنا الالفاظ بتناسلها وتشعبها واشتقاقها ، عن الوسائل الشائعة لتكاثرها ، فإن جذورها بالذات لا تساعدنا ، إلا فيما ندر ، على معرفة اصولها . أما المفردات المستحدثة التي اتيح لنا ان نعاصر ولادتها فهي تمكننا من تحليل نشوئها باشتقاقها من مفردات سابقة . لكن جذورها يحافظ مع هذا على طابعه الاصطلاحي . فالكلمة ، قبل كل شيء ، صوت ، وصوت ملفوظ . وما من شبه بينها وبين الضجة التي تعبر عنها ، إلا إذا هي أشارت الى احساس سمعي .

والخلاصة ، ليست الكلمة ، نظراً الى جوهرها الصوتي ، اشارة طبيعية إلا حينما نحاول أن تقلد صوتاً من أصوات الطبيعة . وقابلية التقليد هذه ، وهي ذات خطر في أحاديث الاطفال ، تفقد قيمتها شيئاً فشيئاً كلما امتزج الكلام بحياة الفكر . وفيما عدا ذلك ، لاحتفاظ رنة الكلام على قيمتها التعبيرية إلا بقدر ما يتطلبه الشعر وأحياناً البلاغة ، حينما يعتمدان على جرس المقاطع وانسجام العبارة ، بغية الوصول الى تعبير موسيقي .

وتتعدد مزايا الكلام من طابعه الاصطلاحي ، ولا حـدّ الأصوات ولا للتراكيب الصوتية التي يلفظها الانسان . فالكلمة إذن اشارة واسعة جداً ، تستطيع ان تتكاثر بلا انقطاع لتساير المعرفة في تقدمها . والمعجم اللغوي مسجل يضم مفاهيم الانسانية قاطبة . وبقدر ماغلك من تصورات مادية وأفكار معنوية ، لدينا ايضاً مفاهيم أسبغ عليها ذكاًؤنا من ضوئه . وما من سائجة تسنح في الشعور ، إلا اتصل بها الكلام البشري . فالغنى الأدبي ، ومادته الأولى هي الكلمة ، ييسط سلطانه على مملكة لا حدود لها . يتصدى لكل شيء . شأنه في ذلك شأن الكلمة . فإن هو دعا اللغة الى التغني بعواطف الفؤاد ، كان غنائياً . وإن هو قص الأحداث البطولية والانسانية ، كان ملحياً او درامياً او تاريخياً . وإن هو أراد أن يتقف أو يبرهن ، كان تعليمياً او خطيباً . فهو موجود دائماً حينما وجد الفكر والقلب مادة يهتزان لها .

والطابع الاصطلاحي للكلمة يعلل أيضاً حدودها . فاذا تسنى لها أن تعرض لجميع الأمور ، الا انها لاتسبقني من الأشياء الا مفهومها المجرد . فهي اشارة لفظية مرتبطة بفكرة . وبوسعها ان تسمي العناصر الأولى التي يتألف منها عالم الحواس . لكنها لاتقوى على ايجاء صفاتها . لأنها لاتقدم لنا احساساً



يذكرنا بها . فهي لا تستطيع أن تعبر . أي أن تنبه في خاطرنا احساساً بالذوق  
أو بالرائحة وحتى باللون . ولها فقط أن تجاري الأصوات الطبيعية بواسطة  
الألفاظ المحاكية لها . على أن هذا النوع من التأثير مستهجن في جيد الأدب . ولم  
يأل الكتاب جهداً في مقاومة عجز اللغة عن ايجاء المراثيات خاصة . فالعين ،  
دون سائر الحواس ، تجبرنا على أن تكون بتماس مستمر بالعالم الخارجي . وهذا  
الاطار من الالوان والأشكال نلقاه حاضراً في جميع لحظات وجودنا . وفي كل  
مشهد من مشاهد القصة التاريخي او الخيالي الذي يمكننا أن نتصوره . وشغل  
الكاتب الشاغل هو ان يوحى بذلك الاطار الى ذهن القاري . ووصف الأشياء  
وسيلة طبيعية يلجأ اليها المؤلف . وكلما اقترب الادب من النزعة الواقعية ، ازداد  
عدد صفحات الوصف في الرواية . ولا يكون هذا الوصف معبراً حقاً ، الا  
عندما يحلل مظاهر أليفة للقاري . وحينما يضع الكاتب كلمة « سديانه » أو  
كلمة « أزرق » تنكشف امام بصيرتنا صورة الشجرة المعروفة أو صفحة  
السماء . لأن هاتين اللفظتين تستدعيان في ذاكرتنا احساسات معهودة وتثيرانها  
بسهولة ويسر . اما اذا تطرق المؤلف الى اشياء اقل ألفة لدينا ، مثل كلمة  
« الجاورس » أو كلمة « زبرجد » ، فعلى الوصف أن يتأنى قبل ان يقارن هذه  
الشجرة الغريبة بشجرة من بلادنا . وقبل ان يبين اللون المعروف الذي انطوت  
عليه الكلمة الثانية الافرنسية ذات الجذر الأغريقي . وتزداد الصعوبة حينما  
يطمح الكاتب الى أن يعرض علينا لوحات اوسع واكمل . فالألفاظ المصورة  
نادرة . وصرعان ماتهن بالاستعمال . ثم أنه لا توجد كلمات مصورة . ولا يمكن  
أن تكون صلة طبيعية تصل الاصوات الاصطلاحية والاحساسات البصرية .  
فلو كان يكفي أن نلفظ كلمة « أزرق » لنبين هذا اللون ، لأمكننا ان نصف

فوس قزح لرجل اعمه . فاللفظة المعبرة عن اللون واللفظة المعبرة عن الرسم لا تؤثران الا في حافظة بصرية توقظان فيها ذكريات مشابهة أو مقاربة للرؤى . التي تفصحان عنها . ولا يمكن ان تزدهر الآداب الوصفية الا في جمهور ألف . النظر الى صدر الطبيعة أو الفن ، بواسطة الفنون التشخيصية ، أو في ايامنا ، بواسطة التصوير الشمسي . حينئذ يستعيد القاريء في الكلمات ذكرياته البصرية . وكانت واقعية الفنون التشكيلية قد سبقت دائماً الواقعية الأدبية . فأصاب الكتاب ، منذ القديم ، في فن التصوير ، صناعة ساعدتهم على تكوين الكلمات التي لا لون لها بطبيعتها . وعلى العكس من ذلك ، لم يتح لهم فن آخر ، التصرف باحاساس الشم والذوق . وقد ندرت المساعي وخابت . تلك التي بذلت في سبيل حمل الألفاظ على ايجاء العطور والطعوم . هذا الى ان الكلام المتداول لا يزودنا الا بالقليل من المفردات التي تصف احاسيس اللسان والخلق . ولقد حاول نفر من الكتاب ان يثيروا مثل هذه الاحاسيس فعرفوا الكلمات عن معناها الأصلي . ولم يعثر بودلير ، وهو الذي اسهب في وصف الجيفة ، على صفة واحدة تعبر عن رائحتها الخاصة بها . كذلك يمتنع علم الكيمياء ، حينما يصف الأجسام البسيطة ، عن تعيين نوع الروائح والطعوم .

ولم تتغير طبيعة الكلام بعد أن صار مجموعة من الاشارات المكتوبة . بل بقي رمزاً اصطلاحياً للعين كما كان رمزاً اصطلاحياً للأذن . فلا توحى الكتابة ، وان كانت ضرباً من ضروب الرسم ، بالأشكال اكثر مما كان يوحي بها النطق . ولقد توثقت الرابطة بين الخط واللفظ حتى ان عيننا ، وهي تقرأ ، لا تتفك تسمع المقاطع الملفوظة ، فيحتفظ الشعر المسطر على الورق بايقاع الشعر المنشود وجرسه . ولم يحول مطلقاً الانتقال من الكتابة المخطوطة الى الكتابة

المطبوعة ، من طبيعة الكلمة الأصلية التي ظلت صوتاً . وحروف الكتابة اصطلاحية ايضاً ، بعيدة عن كل شبه واقعي بُعد الحروف الصوتية والساكنة عن اصوات الطبيعة . وجميع المحاولات التي عمدت الى اعطاء حروف الطباعة المنتشرة على صفحة الكتاب ، مدلولاً رمزياً ، تبدو اذن مسعى وهمياً باطلاً نشأ في خاطر قاريء مخبول ادى به تأمله المتواصل في الأبيات المسطرة على القرطاس ، الى ان يراها شبيهة بالمدرجات التي تغفو فيها القطعة الموسيقية .

. . .

الفكرة المجردة والمصورة — التوازي بين الفنون التشكيلية والأدبية —  
الفن يكتشف الطبيعة — في الأزمنة القديمة ، المهنة تسبق التأمل — في فترات  
الرقى يحصل اقتباس متبادل بين الأدب والفن — الفنون توسط صدرها بين  
اشياء العالم الخارجي وبين نظرتنا اليها .

خلّف لنا الفرنسيون في القرن السابع عشر ، وكان يطيب لهم مناقشة  
مسائل الصدارة والأولية ، ابحاثاً بل ومحاورات يقابل فيها كل من الشعر  
والتصوير مزاياء واصالته . ويؤم احتلال الدرجة الأولى في سلم الفنون . وبلغت  
تلك القضية أهمية كبرى عام ١٦٦٢ حينما قررت الهيئة الإدارية الجديدة التي  
استلمت مقاليد الحكم ، لما تسنم الملك الشاب عرشه ، ان تمهد السبيل لإنشاء عهد  
ملكي عظيم . فجمعت لجنة من الشعراء والفنانين والعلماء ورجال الفكر الخبراء  
بشؤون المراتب والشهرة . فكان الوزير كولبر Colbert هو الذي اعد  
ونظم " عصر لويس الرابع عشر " الذي تغنى به فولتير Voltaire ونشأت  
مؤسسات كثيرة قدّر لها البقاء . ويمكن تسميتها بالمصالح العاملة على تمجيد

الملك . وأولها المجامع العلمية التي أحدثت أو أعيد تنظيمها . فكلّف أحدها بنقش الأوسمة التي كانت بمثابة « تاريخ الملك المعديني » . وقد تعذر تجنيد أعضاء المجمع اللغوي الفرنسي لتنفيذ سياسة هذه الدعوة لأن الشعر حر طليق . لكن أشهر هؤلاء الشعراء ، مثل بوالو Boileau ورأسين Racine منعا لقب مؤرخ الملك . بما حدا بها إلى وقف مواهبها على سرد حياة لويس الرابع عشر المجيدة . ثم وضعت أكاديمية العلوم تحت رعاية الملك وحمايته . وأهدت رسائل علماء فرنسا إلى العاهل الكريم . فقرن اسمه بخلود الاكتشافات الكبرى . على أن فناني المجمع الملكي من مصورين ونحاتين ومهندسين هم الذين استجابوا استجابة فعالة . أكثر من غيرهم ، إلى نداء كولبر . ونحن مدينون لهم بقصر فرساي . ولا شك في أن سناء هذا العهد العظيم لا يقتصر على تألق المدينة الملكية . لكن فرائد الشعر والخطابة آنئذ لم تختص شخص الملك ، وإن ساهمت بتمجيد عهده . وقد شكره علماء فرنسا بل والأجانب منهم على كريم رعايته ، من غير أن تفيد سمعته من الاكتشافات الشهيرة . أما الفنون التشكيلية فهي ، على العكس من ذلك ، استقت منه الهامها ، واتخذته موضوعاً لها ، وأظهرت العالم على شخصه ، وروى مآثره ، وأقرت تقديسه في مجموعتين من الأعمال الفنية : أولاهما اللوحات والتماثيل التي تشكل تاريخاً حافلاً ، وثانيتهما النغمات الميتولوجية الرائعة . تلك الملحمة التي كان يتوقعها كولبر من الشعراء ، كان المصورون هم الذين نظموها . وهي لا تزال مهيمنة على سقوف قاعات فرساي وصالة المرايا الخاوية . ولا ريب في أن الفن قد تغلب على الأدب في تلك المنافسة الرامية إلى خدمة مجد الملك . واحتفظ القصر الذي شيده لوبران Lebrun ومانسار Mansard ولونوتر Le Notre ، في حجارته ولوحاته ، في شرفاته وبجبراته ، بروح حماسية لم يقدر لقولتير أن



يتأثر بجلالها الصافي المهيّب ، حينما وضع كتابه المدرسي الكامل « عصر لويس  
الرابع عشر » .

وما هذا الحوار حول فضائل الشعر والتصوير إلا جانب من جوانب  
مقابلة اعم بين الفنون التشكيلية والادبية . وليست هذه المقابلة خصومة بينها  
بل هي في الغالب ترادف وتواز . إذ تعالج في غالب الاحوال الفنون المشخصة  
والفنون الادبية ذات الموضوع ، وهو الانسان ، بوسائل مختلفة من اشكال  
وكلمات ، فتقص فعالة وتصف مشاعره . فهل من عجب ، وهما يتناولان نفس  
البحث ، ان يلتقيا التقاء مطرداً . حتى يبدوا متقاربين في توافق الإلهام وفي  
الاقتراس المتبادل ايضاً ؟ ويندرج عادة تاريخ الادب مع تاريخ الفن  
في اطر واحدة . وفي ذات التقسيم الزمني والبدعي والأخلاقي . ولما كانت  
الدراسات الأدبية ، في الأزمنة الحديثة ، اسبق الى الظهور وبزمن بعيد ، من  
الاهتمام بالنقوش والآثار ، فسرعان ما املت الآداب طرائقها وعاداتها على  
مؤرخي الفنون . فانقادوا بدافع القياس الى اعتبار الكتابة ، أو بالأحرى  
التفكير المدون ، مصدر كل نشاط فكري سواء كان ادبياً ام فناً تشكيمياً .  
فالمؤرخ ، قبل كل شيء ، صياد يقتنص النصوص . ولا يبدأ التاريخ إلا ببدء  
الكتابة والتدوين . وعندما لا تخلف حقبة من الزمن وثائق منقوشة او مسطرة ،  
يفقد المؤرخ وسائله ويتحول الى ازمة أقل منها غموضاً . وعلى العكس من  
ذلك حينما تكون الوثائق زاخرة . فانه يبسط بأسهاب في سفر الانسانية  
الكبير ، سيرة الملوك ، او قصة احدى المقاطعات ، بل وحياة بعض العائلات .  
والمؤرخ نفسه لا يعدو ان يكون كاتباً يبعث الماضي بواسطة الكلام . فيتخيل  
القوى الذهنية ، والارادات ، والغرائز ، وكل قدرة اخلاقية او بديعية ،

جماعية كانت ام فردية ، سیرت مختلف الحوادث ، وعلى وجه خاص ابدعت الآثار الفنية ، و كأنها أفكار افصح عنها بطريق الكلام . وحينئذ يبدو تاريخ الفن نتيجة طبيعية لتاريخ الأدب . ثم ان النثر والشعر والوثيقة المدونة هي التي تظهرنا على الفكرة الناشئة في صيغتها الأولى . وينبغي لنا ان نقر ، في الواقع ، بان الكلام اقرب الى البدهاة من سائر ضروب التعبير الانساني . وليس من المفارقات القول بان اللفظة والفكرة مرتبطتان ارتباطاً يجعل من العسير اعتبارهما شيئين متميزين . وماذا يبقى من الفكرة المجردة اذا هي انفصلت عن الكلمة التي تعبر عنها ؟ وكيف يمكن لفظ كلمة ما من غير ان تلازمها فكرتها ؟ والخلاصة ، حينما يتخيل المصور او النحات الخاطرة الأصلية التي سوف تتجسد بعد حين وتصنع المادة ، لا يمكن ان يكون هذا التخيل إلا تعبيراً لفظياً . فتكون الكلمة ، حتى في نطاق الفنون التشكيلية ، المادة الاولى للصورة ، في نظر شارحها أو مؤرخها .

والنتيجة التي يخلصون اليها مباشرة هي ان الفنون تعبير تشكيلي عن فكرة أدبية على ان هناك طريقة اخرى لتصور التأمل الانساني في حالة نشوئه . فالرجل البدائي الذي يعمل خاطره في أمر من الأمور ، لا يشابه حتماً ذاك التمثال المتشجع ، المنظوي على نفسه الذي « أسند ذقنه الى قبضته الثقيلة » ، وتيقظ ، بعد ان توترت عضلاته جميعاً ، ليلتقط بريق فكرة خاطفة تلمع في جمجمته الضيقة خلف اجفانه المغلقة . وهذا البدائي انما يبذل جهداً جاهداً يشترك فيه كل عضو من اعضاء جسمه . وتلك ملاحظة صحيحة لأنه لا يملك سوى النشاط العضلي . فلو انه جدّ وراء أفكار مجردة ، لما عثر عليها لأنها كلمات ، وهو لا يملك التعبير اللفظي ، وانما تكتشف الأفكار بمزاولة الكلام . حتى الصامت منه . أو

بالسعي وراءها في طرف القلم الذي يسطر اللفظ . فليس التأمل ، عند انسان العصر الحجري ، عملاً فكرياً مجرداً . بل هو عمل من اعمال يده التي تنعت الصوان نحتاً عسيراً او تشخذ قطعة العظم فاذا هي سنارة صيد . وهل يقوى على شرح العملية الفكرية التي أعانتها على صنع سلاحه لصيد البر او البحر ؟ ذلك أمر مشكوك فيه غاية الشك . ولا ريب في ان عمله هذا ينطوي على مهارة عجيبة لا يضاهيه فيها فيلسوف ولا عالم . وان ذكاه هذا الصياد يدوي بحت لا يحمل طابعاً لفظياً . وعلينا حينئذ ان نتصور المساعي العديدة الدؤوب . واكتشافات التجربة او الصدفة التي رفدت اليد البشرية بتلك القدرة على اخضاع سائر المواد ، من تراب وحجر وعظم ، وبرونز وحديد وخشب ، حتى تتأمن مصلحتنا او يتوفر رفاهنا . وعلينا ايضاً ان نتخيل بأي تقدم خفي مطرد او بأي طفرة ناجحة مفاجئة تعلم الانسان ان يضفر القصب ويغزل الصوف ويكيف الصلصال ثم يشويه بالنار ليجعله صلباً . ويجب علينا ان نقف طويلاً عند ذاك الصراع ، الذي دام ألوف السنين ، بين المادة واليد ، قبل ان يبلغ الانسان التقنيات الاساسية في ايامنا ، كصناعة النسيج والفخار والنجارة والحدادة والبناء وما الى ذلك . بعدئذ ينبغي لنا ان نتساءل في اي فترة من فترات تلك الثقافة الفكرية التي تمت بواسطة انتصارات اليد ، أصبح فكر الانسان غنياً بتجاربه مالمكاناً زمام ملاحظاته فاستنبط منها مفاهيم دقيقة حلها وقارن بينها وأفصح عنها بالكلام ثم أقام نظرية مستمدة من انجازاته ؟ وعلى مفرق هذا الخضم من المهن المتباينة تباين المواد الأولى ، استطاع دماغ الرجل الصانع أن يسجل خلاصة تجاربه العديدة وأن يستخرج منها ملاحظات عامة ، وأن يجري مقايسات وتصانيف أدت به الى ملكة التجريد وبناء صرح العلم . وفي هذه المرتبة من مراتب الرقي ، لا يمكننا أن نتصور تفكير الانسان

وبجته المنظم من غير أن تتصور الى جانب ذلك عتاداً وفيراً من الالفاظ المحددة تحديدأ واضحاً ، والمميزة تمييزاً محكماً . لكن الأمر الذي يتعذر علينا فهمه هو كيف يتسنى للعمل الفكري الذي يستهدي بمفردات صحيحة ، ان يخدم تلك المهارة اليدوية . وذلك « الذكاء الاصبعي » لدى العامل الذي يصنع الفخار وينسج الصوف ويطرق الحديد أو ينقش الحجر .

والبوت شاسع ، بلا ريب ، بين هذه المهن البدائية وبين الفنون التشكيلية التي بلغت من المرونة ما يجعلها تعبر عن الحياة والفكر . وسوف يتبين لنا قطعاً ، في هذه الفنون بالذات ، اثر الالهام الادبي في تصميم الاشكال وتركيب الألوان . وفي الواقع ، يتمكن المصورون والنحاتون أن يتطرقوا الى مواضيع الشعر او التاريخ او القصة حينما ترقى تقنياتهم الى النطاق الفكري وتتقدم تقدماً كبيراً في دقتها وحساسيتها . وهم ، في حقيقة الحال ، انما يتناولون نفس الموضوع الذي تتقاسمه جميع الفنون ، وأعني به الانسان في كيانه المادي والمعنوي . وهو موضوع ثابت يتراءى خلف التقنيات المتنوعة . وربما ظفرت كل مهنة ، أدبية كانت أم موسيقية أم تشكيلية ، وبوسائلها الخاصة ، بحقيقة انسانية أتم وأدق بما تظفر به غيرها من المهن . لكن ذلك لا يمنع الفنون الأخرى من معالجة هذه المادة المشتركة بينها . وقد يحدث ، من توافق بعض الظروف الاجتماعية ، أن تزدهر معاً المدارس الأدبية والتشكيلية . ولا يجوز لنا ، مع ذلك ، القول بأن الفنون التشكيلية تستمد إلهامها من الأدب ، وفي هذا التوازي ، غالباً ما يكون التصوير سابق الشعر . فلوحات واتو Watteau التي تمثل حلقات الغزل تقدمت مسرحيات ماريفو Marivaux الشهيرة بمشاهد الدعابة ومرأودة الحسان . ولوحات برودون Prudhon التي تصور الليالي



المقبرة ، ولوحات جوزيف فيرنيه Joseph vernet التي تعرض أمواج البحر ،  
سبقت صفحات شاتوبريان التي تصف العاصفة والليل ؛ والتيار الرومانسي الذي  
استلهم القرون الوسطى وتغنى بالمشاعر الشخصية ، انتج فرائده في تصاوير  
دولاكروا Delacroise قبل مسرحيات هوغو Hugo وملحمته «اسطورة العصور» .  
كذلك مهدت لوحة كوربيه Courbet « الجنائز في قرية اورنان » السبيل لمشهد  
جنائز « مدام بوفاري » . وكان للمصور مانيه Manet اثر في توجيه الكاتب  
زولا Zola أي أن أصحاب المدرسة الانطباعية في التصوير أرشدوا كبار  
الروائيين الى مزايا الصورة التي تتسم بالألوان الكثيرة ، والى فضائل اللغة التي  
تطرح جانباً الألوان الباردة . وكان طبعياً أن تلتحق المدارس الأدبية التواقفة  
الى بعث الواقع ، بفن التصوير الذي استهدف هذه الغاية . وان يأخذ المصور  
الذي يمثل منظرأ أو وجهاً بإسداء النصح الى الكاتب حتى يتقن وصفه الأدبي .  
ذلك لأن مهنة الفنان تقتضيه النظر الى الأجسام . فينفض نموذج أمام باصرته  
غنياً غنى لا حصر له . ويقتصر عمله على أن يستقي من تقنيته افضل الوسائل حتى  
ينقل الى لوحته مايلمح في هذا النموذج ، وما يحفظه من ملامحه . وهل توجد  
حقاً حالات اقتبس فيها المصورون نماذجهم من صفحة نثرية ؟

وليس الوصف الأدبي إلا وصفاً اصطلاحياً ، يقارب الحقيقة ، ولا يملك  
من قوة الانحاء إلا بقدر ماتعي ذاكرتنا من الصور البصرية . فالكلمة خلاف  
الصورة ولا يمكنها أن تصير صورة . فهي اشارة مصطنعة ، وهي صوت يلفظ ،  
بما يجعلها تتصل بفن الموسيقى . وهي ، إذ تدونها الكتابة ، لا تقدم الى باصرتنا  
ما يذكرنا بالشيء الذي تسميه او تصفه . وكل ما تستطيعه هو ايقاظ الصور الغافية  
في أذهاننا ، والتي تستجيب ، بدافع القياس ، الى عبارات الكاتب . فلو كانت حافظتنا

خارغة تماماً لما أضاء الوصف الأدبي في خاطرنا سوى العدم . ولو كان للفظ قوة  
إيمائية بصرية ، لوجب علينا بسهولة ان ندخل مفهوم اللون في روع الأعمه .  
بل اننا لانستطيع ان نتخيل الحيلة التي يحتمل بها الكلام حتى يوحى الينا  
بإحساس مألوف كاللون . وهو مع ذلك إحساس فذ لا تقوى صفة أخرى على  
أن تحل محله . واكثر من هذا ، يستحيل علينا ألا نلاحظ على مر العصور ،  
كيف تسير فترات الأدب الواقعي والوصفي أو تتبع ازدهار الفنون  
التشكيلية والتصويرية . فاذا تبصرنا في الامر وجدنا أن مانسيه بالطبيعة ،  
وهي مجموع عالمنا المرئي ، لا ينفذ في مخيلة الناس التي تنعكس آثارها في الأدب ،  
إلا عن طريق النعت والتصوير . أي بعبارة موجزة ، عن طريق صور الفن .  
فيكون للفن أكبر نصيب في اكتشاف الطبيعة . وعند الأغريق ، وفي القرون  
الوسطى ، بل وفي ادبنا الحديث ، لا يتجلى الميل الى الوصف ، ولا ذلك الجهد  
المسهب الذي يبذله الكتاب في سبيل استحضار مظاهر الأشخاص والأماكن ،  
واستبقائهم ماثلة في ذهن القارئ ، الا في الازمنة التي تجعل فيها الأسفار والفنون  
تملك المظاهر اليفة الى رجال الأدب وبخاصة الى القراء . فلا يكتسب الوصف  
الأدبي اللون والحياة الا من خبرتنا الشخصية . وحديثاً نشرت الصور الشمسية  
الغزيرة ، هذه التجربة البصرية ، فاطلعت الناس وحتى سكان الحضر على المناظر  
النائية . وعج فكرونا بالمناظر والوجوه والصور المتنوعة . فلم نعد نميز ما يردنا من  
الطبيعة وما نقتبسه من لوحات الفن أو من التصوير الشمسي . وهكذا صار  
الوصف ، ولو كان مقتضياً ، حاجة أساسية وبآن واحد وسيلة سهلة من وسائل  
الأدب كلما استدعت مخيلة البشر كنزاً أوفر من الأشكال والألوان . وهناك  
خرب من الواقعية البصرية تنتج نتيجة طبيعية عن ازدهار الفنون التشكيلية .

ومن عجب ان هذا الواقع الذي يظل موضوع الفنون الادبية والتشكيلية ، لا يظفر به الكاتب مباشرة ، بل ولا المصور والنحات ، رغم انه نموذجهم الطبيعي . وفلا يدل التاريخ على انه لا يكفي ، ان تكون العين يقظة ، واليد ماهرة ، حتى تتمكن من الاحاطة به . وقبل ان تدرك المدارس الفنية جوهر الحياة وجمالها ، جدت اجيال كثيرة من الفنانين في مساع لم تكن مرضية إذ تجاوزتها وقامت مقامها تجارب أخرى ناجحة اعترف بها الجمهور نواً وقرها . وان الاتجاهات التي مهدت لظهور النزعة الواقعية الحديثة ، كأصول النحت اليوناني ، والنحت الرومي في العصر الوسيط ، والرسم الفلورنسي الطبيعي في القرن الرابع عشر ، والتصوير الفلنكي في القرن الخامس عشر ، وانطباعة القرن التاسع عشر ، كلها معروفة لدينا حق المعرفة ، بواسطة الآثار العديدة التي سجلت عاماً بعد عام تقريباً سيطرة التقنية على الواقع ، وتلك مظاهر الحياة تدريجياً ، بفضل المرونة المهنية المتزايدة وتقدم الذكاء البصري . ثم أتى حين من الدهر اصبح فيه هذا التملك شيئاً مكتسباً . فلم يستعد الفن القائم على معرفة محكمة للطبيعة حريته الا في تنويع المواضيع المستقاة من الطبيعة الطيبة ، وفي اختلاف امزجة الفنانين . على ان هناك حقيقة وسطى اعترف بها الناس ودخلت في نظرهم العامة . وكان لازماً على رجال الفن ان يأخذوها بعين الاعتبار والا صدموا الرأي السائد . وقد بلغ من شدتها انها طرحت جانباً محاولات الاعلام من الفنانين البدائيين . فيجب على المؤرخ ان يتزود بفهم يشبه الذوق التاريخي لكي يتعرف حقيقة الأشكال التي ماتزال على صلابتها، ويتحسس الالهام والجمال اللذين يبعثان فيها الحياة . وما قاتون نضج الاعمال الفنية الذي ينتقل من عطالة المادة الى مرونة الحياة ، إلا اعتراف واع بالاكتشافات المفيدة

واكتساب مستمر للقيم الثابتة ، وتميز التجديد الحق من المحدث العابر . وفي حياة الفنون ، اثناء غمورها ، حادث أشبه بالحوادث البيولوجية . فهي بمثابة الجسم الذي يتدرج نحو كماله . وفي أزمة الاكتساب هذه ، يتواصل الفنانون والعلماء بدافع الشوق الذي يدفعهم الى استقصاء نفس المواضيع . ويبدو انهم يتعاونون في سبيل تقدم المعرفة . ونحن حينما نتصور هذا الجهد العنيد الذي يبذله الفكر في دراسة النموذج حتى يتمكن من الاحاطة ببعض مظاهر الواقع ، لا يعقل ان نعتبر الفكرة الادبية الأصل الذي تفرع عنه العمل التشكيلي . ولا يمكن لتكوين لفظي مقرون بصور ذهنية لم يخلقها الفنان ، ان يحل محل نظره ، لأنه يحتاج الى اتصال مباشر بالواقع ليستمد منه الهامه . وقد يتفق للتصوير بل وللنحت ان يعالجا موضوعات نجد لها مثيلاً في الأدب الذي يعاصرهما . ذلك لأن الفنون التشكيلية ، إذا أصابت مرتبة راقية من مراتب الرقي ، تمتعت بنفس الحقوق التي يتمتع بها الشعر او التاريخ في خلق الرموز وبعث الحياة الغابرة . ووقتئذ يكون للوسائل التشكيلية من المرونة والدقة ما يجعلها تبلغ الحقائق المعنوية . وإن هذه الوسائل التشكيلية بالذات هي جوهر اللوحات والتماثيل التي قد تبدو مستلهمة من الأدب . ومن البديهي أن ليس لفن الكلام من أثر يذكر في ابداع الأشكال . فلا الرموز ، ولا الوجوه المعبرة ، ولا الطابع التاريخي ، ولا شيء من هذا الاهتمام الاخلاقي يبدو في المدارس القديمة ، عندما لا تزال الحياة التشكيلية راسفة في اغلال المادة الصلبة .

. . .

وآنئذ قد تقدم دراسة العلاقات بين الأدب والفنون شيئاً من الفائدة ، التي نبعث عنها عبثاً ، حين تقتصر على التشابه في الالهام ، الطبيعي جداً عند



افاس معاصرين . والقول بأن برنردان دوسان بيير وجوزيف فيرنيه كانا يتملقان . ذوق الجمهور عندما عرضا عليه لوحات تمثل مغيب الشمس او الليالي القمرية ، معناه اننا نبدي ملاحظة ليست بذى بال . لكن استقصاء كيفية نشوء هذا النوع من الأحلام التي تراود اصحابها ، إذا جن الليل او غابت الشمس ، قد يفيد التاريخ . وتلوح لنا إذا مسألة تثير فضولنا وهي ان نعرف اي الفنين ، التصوير أم الأدب ، قد أشاع تلك الكتابة الحلاقة التي تشملها اتباع المدرسة الرومانسية . وما من شك في أنها يعملان في غالب الأحيان جنباً الى جنب . ولكن قد يحدث أن أسبقية الفنون التشكيلية التي نلاحظها في العصور القديمة ، لما كانت المهنة متقدمة على التأمل ، تستمر أيضاً في الفترات المتطورة ، عندما تقتبس الأساليب من بعضها بعضاً . فيحاكي الشعراء فن التصوير ، بينما يلحق المصورون الى فهم الرمزية الأدبية . فيكون هذا التبادل الأكيدين التشكيل والأدب حقيقة بالدراسة لأنه قد يؤدي الى نتائج تختلف عما توصل اليه علم الجمال المعهود . وهكذا أقر الناس ، كعقيدة لاشبهة فيها ، ان ميدان الفكر والايان والفلسفة والتاريخ وما الى ذلك وقف على الفن الأدبي ، وهو فن الكلام . بينما تتعدى الفنون التشكيلية حدودها ، إن هي تصدت لمعالجة الأفكار من خلال تراكيها اللونية والشكلية . ولايسوغ تاريخ الفن مطلقاً . هذا الامتياز للأدب . ولعل القول بأن الفنون التشكيلية قد خدمت الايمان . أكثر مما فعلت الكتب المقدسة ، ضرب من المفارقات التي لا يحتملها العقل في عصر الطباعة . على أن المطالعة عادة مستحدثة قليلة الانتشار نسبياً . وكان قطعاً ، تقديس الصور أقدم منها وأكثر شيوعاً .

والأدب اقرب الفنون الى تفهم الأفكار ، فهو يتوصل بالاشارات .

الاصطلاحية ، من كلمات مكتوبة أو ملفوظة ، حتى يتصدى الى جميع حقول الواقع . اذ احدثت الألفاظ لكي تشير الى كل مايجول في خاطرنا وكل ما نشعر به ونريده . بالاضافة الى المفاهيم المجردة والاحساسات والأفعال . أي أنها توميء الى جماع حياتنا الفاعلة أو الفكرية . ونحن بالكلمات نللم بجميع مايتصل بساحة شعورنا . ونساير كل مايتوق اليه فضولنا . ويجوز للروائي ، في سياق روايته ، أن يتعرض لموضوعات طبية ، وتأملات فلسفية ، وتحليلات نفسية . ويستطيع أن يستحضر حادثاً تاريخياً أو يصف منظراً من غير أن يتخطى نطاقه . فمادته الأولى هي الألفاظ . ومفرداته هي الفهرس الذي ينطوي على مايجتوي الكون . وليست الكلمات اشارات مجردة واصطلاحية فحسب ، بل بوسعها ان تنشئ بجرسها ورنتها وايقاعها لحناً مستقلاً عن مدلولها الخاص . وتضيف هذه الموسيقى الحاناً مرافقة تتحول فيها الفكرة الى شعر . وهي تملك ثروات ابجائية أخرى عديدة . اذ يطلب اليها بعض المؤلفين ، تبعاً لكتابتها ووقع جرسها خاصة ، أن تثير في نفوسنا بعض الاحساسات ، لافضل التداعيات المصطلح عليها بين الصوت والمعنى فحسب ، بل ايضاً استناداً الى صفة يشترك فيها الشم والذوق على المقاطع اللفظية التي تصفها . بيد أن المجال البصري هو الذي تطمح فيه اللغة المكتوبة أو المقروءة الى أن تبسط الألوان والأشكال امام القاريء والمستمع ، طموحاً طبيعياً جداً بل لاسبيل الى تجنبه بالنظر الى نشاط تفكيرنا البصري . لأن العين في لحظة مستمرة ، لاتنفك ترود الأشياء والأجسام الحية والزمن الذي تشير اليه عقارب الساعة وفصل السنة واطار وجودنا وما يلزمه من اعراض . فاللفاهيم المجردة وحدها هي التي تعيش خارج عالم الظواهر . ولا يفوتنا مع ذلك استعمال

الأشارات المكتوبة ، كما في الجبر ، والتشبيهات ، كما في الشعر ، لكي نلون بها أفكارنا ونرسمها . وينبغي للنثر في الأدب الدارج كالقصة والتاريخ والخطابة ، مثلما ينبغي للشعر الغنائي والملحني ، ان يوحي كل منهما بشكل الحياة وحركاتها والوان الطبيعة ومساكن الناس . وبينما أحدث الكلام المكتوب أو الملفوظ ، قبل كل شيء ، لكي يروي لنا خبراً ، أو يقوم بمحاكاة عقلية ، أو ليقص علينا حادثاً أو ينقل إلينا خبراً ، فقد دعي أيضاً أن يكون وصفاً . فيعرض علينا هذا العالم المادي الذي يمتزج بحياتنا امتزاجاً دائماً وتلك الصور المرئية الماثلة في أذهاننا مثل الأشياء من حولنا . بيد ان هذا التصوير اللفظي لمعالم وجودنا هو هدف الفنون التشكيلية بالذات . وبذلك يلتقي فنا الكلام والرسم ، وعلى الأخص التصوير والأدب ، في محاكاة اللون المرئي . فينتج عنه تقارب أو تباعد بين هذين اللونين من الوان التعبير .

وربما تراءى لنا انه بوسعها ان يغفل احدهما الآخر . ولها أن يفعلا ذلك عند الاقتضاء . لأنها يستلهمان نفس النموذج . ولأن الطبيعة والانسان يتصدیان للشعراء والمصورين بذات الطوعية . ولقد نشأت بالفعل حضارات جهلت أو كادت تجهل الفنون التشكيلية . وقد تفيدنا دراسة تلك الآداب - كالآداب اليهودي والعربي - التي لاعهد لها بالفنون التي صورت الشكل الانساني . على أن حضارات البحر الابيض المتوسط عامة قد شغفت شغفاً واحداً برسم الانسان والتحدث عنه . ولا ينكر ان كلا الفنين قد أغنى صاحبه بما توصل اليه من اكتشاف . فالقنان الذي يؤول الأشكال والألوان يجد قطعاً ما يؤيد ملاحظاته حينما يتبع الكاتب في تحليله الأخلاقي . بينما يتعلم الكاتب او الشاعر من المصور انه أولى أن يسمح للوجه الصامت بالتعبير ، من أن

تُحْمَل الحياة النفسية الدفينة قسراً على الأجهار بسرّها . وهي تؤثر عادة ان  
تُسْرِبِل بالصمت . فالاديب والفنان بحاجة الى بعضها بعضاً . وإلا أوشك كل  
منها ان يجهل نصف الحقيقة الانسانية اذا هو أغفل الفن المجاور له . وحينئذٍ  
يتخبط الكاتب الاخلاقي في كلام غير مبين وفي مشاعر وهمية ؛ بينما لا يتوق  
المصور الذي يقتصر على أن يكون مجرد عين ترى ويد ترسم ، إلا الى نسخ  
قطعة جميلة من الواقع ، فلا يتجنب النقل السطحي إلا ليتردى في مهارة  
لا طائفة تحتها . وتلك هما عقبتا المدرسة الواقعية . كلا الرجلين يدرك إذاً  
فائدة التعاون المستمر بين الروح والجسد . ولولاه لظل تصويرنا للحياة ناقصاً .  
وكل من الفنانين سند للآخر . يطلعه على غنى وعمق العالم الذي يتقصاه .  
فلو لم يوجد كتاب اخلاقيون يتحدثوننا عن كنه الحياة الداخلية ومعناها ، لكفانا  
الفضول البصري تسلية والهمة . ولو لم يكن مصورون يستنبطون من العالم  
الخارجي الصور المعبرة ويعلمونها قراءتها ، لأعتدنا ان نعيش عيشة العميان .  
ونحن نلاحظ هاتين الحالتين لدى دراسة نفسية الأطفال . إذ يأتي على الولدين  
يكشف فيه الأشياء ويعيش بعينه . فيكون له من نظارة الأنطباع ، وحدة  
النظر الى التفاصيل الدقيقة ، وامانة الذاكرة ، ما يشودهشة الكبار الذين تشتم  
فضولهم البصري . ثم يأتي على الولد حين آخر فيغشى بصره بتأثير الذكاء اللفظي  
والقراءة والاعتیاد على سرد الحوادث من غير النظر الى العالم الخارجي . وكان  
المصور رامبراندت Rembrandt قد وارى فلسفته في ظلمات قبر ، وجمعهم حول  
شيمعة القت ضوءها الخافت على صفحة من الورق . وذلك هو ، في الحقيقة الوسط  
الملائم للتأمل الباطني . ومن حسن الطالع ان تنير الفنون التشكيلية بنور  
الذكاء جوانب المادة والحياة ، فيقبلها في تأملاتهم اكثر الناس عناية بالتفكير



الباطن . ويتعلمون من المصورين والنحاتين ، من الهندسة والمناظر ، ما ينطوي عليه عالم الأشكال والألوان من عاطفة وإنسانية . ثم إن تاريخ الفن بكامله يلقي ، أول ما يلقي ، هذه الملاحظة ، وهي إن البشر ، رغم ثبات النماذج والقوانين المسيطرة على المدارس ، وهم وإن يكونوا قد بنوا بذات الحجارة ونقلوا عن نفس الواقع ، فقد استخرجوا منها أساليب متعددة تعدد الأجيال . وخلقوا للتاريخ إنتاجاً متنوعاً جداً ، رغم الاستقرار البديهي للمواد ومظاهر الحياة . ويعمل هذا التنوع باختلاف التقاليد المهنية والتقنيات وتتابع المدارس وتحولها . وإذا كانت الأجيال المتعاقبة قد اقرت هذه الطرائق والأساليب المتتالية ، وإذا هي اعترفت بما فيها من حقيقة ، فمعنى ذلك إن الفن كان يلقي الناس كيف كانت تلك الحقيقة . وهناك فكرة لا تبارح ذهن المؤرخ الذي يسير مدرسة فنية ناشئة منذ أقدم أصولها ويرافقها بعد تفتتها حتى ساعة انحطاطها الأخيرة . وهي كيف ظفر أوائل النحاتين الأغريق ، الذين مثلوا المصارعين تمثيلاً على جانب من القبح ، بارتياح معاصريهم وأقرارهم بحقيقة انتاجهم وجمالها ؟ ولم تكن تلك التصورات قد تحررت من ثقل الكتلة المادية وجودها الباهظ . فكان يكفي ، لكي يدرك الرائي تمثال رجل حي ، أن يفصل الرأس عن المنكبين بواسطة عنق دقيق وإن تتقدم قدم على الأخرى حتى تقلد السير . على أن النقد ، منذ ذلك الحين ، كان يبين هذا النقص التشكيلي إذ تبني الفنانون مباشرة كل ملاحظة تقربهم من الكمال . فأخذوا بها واعتبروها نقطة انطلاق جديدة . وهكذا كان الانتباه متيقظاً لعيوب تلك المحاولات حتى إذا قومها النقاد ،

مُتْقَضِي عَلَيْهَا . وبعد ان تجاوز الفنانون تماماً هذه الأعمال — الشاهدة ، أهملت بصورة عامة ، ودفنوا بعضها في التراب ، مما أتاح لها البقاء بعيداً عن عبث الناس . لكي تقدم اليوم مستندات لعلماء الآثار . وامتل النحاتون ، خلال قرنين ، بهذه التماثيل البدائية حقاً في تنفيذها . بينما كانت الانسانية مبسوطة امامهم على حقيقةنها . وأعجب اليونان في القرن السادس قبل الميلاد باصنام وجددها احفادهم همجية قميئة . وبوسعنا ان نذكر حالات كثيرة بمائلة ، إذا نحن صعدنا الى الأزمنة القديمة او هبطنا الى عصور الانحطاط حينما يضعف الذكاء ، وتضعل الفنون التشكيلية ، كما حدث في فترة الانتقال من التصوير اليوناني الى الاسلوب البيزنطي . وتلك ملاحظات تافهة لا تستحق ان يذكرها المرء إلا ليستفتح منها بعض النتائج . فالتباين بين الواقع والفن انما يدل على ان الناس لا يحكمون على الحقيقة التشكيلية وجمالها استناداً الى ما يقدمه الواقع ، بل بالنظر الى ما يعرضه الفن . فالانتاج التشكيلي هو الذي يهذب الذوق . وهو الذي يثبت الأحكام البديعة . وهو الذي يسن القاعدة التي نهتدي بها في تقويمنا الحقيقة والجمال ، اكثر مما تفعل الطبيعة . ثم ان الانسجام الذي يحصل بين اسلوب مدرسة فنية وبين ذوق جيل من الأجيال يجد في الشواهد الأدبية ما يؤيده . فهناك زمرتان من الآثار تطلعاننا على تحول الحس البديعي عند جماعة من الناس : هما آثار الفنانين وآثار الكتاب . ومن المفيد ان تقارب بينهما ، فيراقب بعضها الآخر . وحينئذ يبدو لنا على نحو جلي ، ان المبادعات في عصور الانتاج التصويري والتشكيلي ، انما تنطلق من المراسم لا من الخواطر الفلسفية وان الاشكال

تنشأ من المهنة لا من التفكير . فالإبداع هو تحقيق فكرة . واليد هي التي  
تسمى اليها . ولا يقرها العقل إلا بعد أن تكتشفها اليد . وعلى هذا يعظم الدور  
الذي تؤديه الفنون في التاريخ الفكري للإنسانية . لأنها توسط صورها بين  
الأشياء وبين نظرتنا اليها . وهكذا تتشابه الآثار التشكيلية في عصر ما تشابهاً  
كبيراً ، بينما هي تختلف من جيل إلى آخر ، مع بقاء الأشياء على حالها طبعاً .  
وما ذلك إلا لأن هناك عادات تقنية أملت على مجتمع بأسره طريقته في النظر  
إلى العالم . وكانت قد أوجدتها قوانين خاصة بها وأتاحت لها البقاء ثم حوّلتها .





## الفصل الثاني

### علم الآثار والملحمة

- ١ -

الملحمة وعلم الآثار والجغرافيا - المنظر والميتولوجيا - المنظر الذي يتحول الى تمثال - الحرافات الاغريقية والآثار - آثار مدينة ميسان Mycènes واورستية Orestie اسكيلوس - فيرجيل ينقب في صاحبة روما Forum عن اصول تاريخ المدينة .

الملحمة هي الصيغة الاولى للتاريخ بل وللجغرافيا . وحق لأسترابون Strabon ان يكتب عن هوميروس انه حينما يعرض للكلام عن منطقة أو شعب ، لا يخلط ولا يفرص ، بل ينقل ماوصل الى علمه من قصص الرحالة ، ومن الروايات المتداولة في زمانه . واوليس Ulysse أحب ابطاله اليه لأنه كثيراً ما أبحر واطلع على عادات الشعوب العديدة النائية . أما مصادر المادة الملحمية للقصص الحربي ، فليست سوى الأخبار التي يتناقلها الناس شفاهاً . ونحن نعلم عن تجربة أن هذا الضرب من النقل لا يتجاوز قط الأجيال الثلاثة ، فيمكن أن تعي حافظة الحفيد أقوال والده وجده . وإذا تعدت الوقائع هذه المراحل

الثلاث ، أوشكت أن تمحي من ذاكرة أفراد العائلة . فنتقل بعدئذ محرقة  
ويتعذر التعرف عليها . ولكن الى جانب الروايات المتحولة ، هناك آثار  
راسخة . إذ ترك الأجيال من بعدها ذكرى تنقشها في مادة لا تقنى . وينقضي  
الناس وتبقى ديارهم على الزمان . وقدول الأمم وتعبير آثارها القرون . بل  
ان هذه الآثار ، على صمتها وتشويها ، لتطلق خيال القوم فيبعثون من مرقد  
تلك الانسانية التي أمست أثراً بعد عين . وبذلك تعد الحجارة العتيقة التي  
صنعتها يد الانسان الغابر من البذور التي لقيت مادة الملاحم . فالحصون والمعابد  
والقبور وجميع هذه الأطلال التي لا يقع عليها بصرنا إلا ويدفعنا دافع من  
العطف ، الى تخيلها في شبابها ونشاطها ، انما هي الرابطة التي تستبقي ماثرة  
الجدود في ذاكرة الانسان وخيال الشعراء . ويعجب عابر السبيل بعظمتها ،  
عجب فلاح فيرجيل Virgile الذي كان ينبش العظام بمحراثه . وغالباً ما يتصل  
علم الآثار بعلم طبقات الأرض . وكثيراً ما تبدو الصخرة الطبيعية وكأنها  
حطام هندسة قديمة ، فتدرك بسهولة ويسر يد الانسان على المواقع الطبيعية .  
وعلى العكس يبدو أثر الطبيعة أوضح من أثر المهندس في الأعمال الهندسية.  
البدائية كالحجارة القائمة والنصب . وبومع سدف صخرة ناتئة ، أو منظر  
صفة معلقة في الفضاء أن يهيجا في خاطرننا ذكرى صاعقة حلت في ذاك  
المكان ، أو صورة حيوان تحجر فيه ، فتمتزج الميتولوجيا بالتاريخ ، وتنفذ  
الحوادث الحارقة في العالم الواقعي .. يتلون بلونها . ولم يخطيء استرابون حينما  
نظر الى الوقائع التي رواها هوميروس والى الأوصاف الجغرافية التي أتى بها  
نظرته الى وثائق صحيحة . وحينما استعجلى ، خلف الخرافات ، الحقيقة التي حورها  
الاعتقاد الشعبي وخيال الشاعر ، فألمست حقيقة سامية .

وانه لما يدهش المسافر الذي يجوب لأول مرة مقاطعة كراو Crau الفرنسية على الطريق التي تصل مدينة آرل Arles بمدينة ميراماس Miramas ، أوعلى الطريق التي تؤدي به من بلدة سالون Salon الى نهر الرون Rhône ، أن يرى ذلك السهل المنبسط المفروش بالحصى . فتتزع به نفسه ، ولو كان اقل الناس فضولاً ، الى أن يتساءل عما طراً بغتة على طبقات الأرض فأحدث مثل هذا المنظر الغريب . وكيف تألف ذاك الجمع العديد من الحجر المستدير في تلك البقعة من مقاطعة بروفانس Provence . وليس يتعذر على علم الجغرافيا الحديث ، بعد نظرة سريعة الى الخارطة ، ان يبيننا اننا ازاء ركام قديم لنهر الدورانس Durance الذي كوّم طيلة قرون فوق هذه الأرض التي جفت اليوم ، وقبل أن يتحول الى الغرب ، فتات الصخور التي جرفها التيار من جبال الألب الثلجية . ولم يطلع استرابون على نظام المياه في الجبال اطلاقاً كافياً فيتصور نهراً قادراً على تحويل مجراه من مكان الى آخر ، بعد ان يملأ مسيله الاول بركامه . فاقصر على شروح ارسطو وبوزيدونيوس Posidonius في هذا المضمار . ويذهب أرسطو الى أن الارض قد لفظت قديماً جميع هذه الحجارة عقب زلزال فتكومت في ذاك القاع مدفوعة اليه بثقلها . ويرى بوزيدونيوس أن هذا السهل الذي يفيض الحصى على جوانبه ، قعر بحيرة قديمة تجمد ثم تكسر ، حتى صار الى هذا العدد الذي لاحصر له من الحجارة . وتقارب هذه الشروح الحقيقة فتكاد أن تكون معقولة . ولكن سبقها فرضيات أخرى اعتمدت على خيال كان له نصيب أوفى من السذاجة التي تتنازعها الحوارق . لان علم طبقات الارض هو ايضاً قد جاز طوراً خرافياً . فتركت هذه الفرضيات اثرها في الشعر . واستند اليها اسكيلوس Eschyle اليوناني في مقطع من مسرحيته بروميتيوس المصفد بالاغلال.

واليك الوسيلة التي يهدي به العملاق صاحبه هرقل Hercule الى الطريق التي ينبغي له ان يسلكها متوجها من جبال القفقاس الى جزر الهسبريد Hespérides في المحيط الاطلسي . قال : « ولسوف تلقى جيش الليغور Lígures المقدام فتعوزك السهام ، في لحظة ما ، وذلك قضاء مبرم . فلا تظفر يدك على وجه الارض بحجرة واحدة تتسلح بها ، لان تلك الاراضي جميعا هشة رخوة . ولسوف يسعدك الحظ فيشفق جوبيتر Jupiter على ما انت فيه من حيرة . فيجمع تحت السماء غيوما ثقيلة دكنا ، ويغطي اديم الارض بوابل من الحصى المستدير . وتلك اسلحة جديدة تستعين بها على ان تمزق بسهولة ويسر شمل الليغور الذي لا يحصى عديدهم . وبدا ليوزيدونيوس ان يتساءل : لماذا لم يطر جوبيتر وابل حجارتها مباشرة على جيش الليغور بدلا من أن يحمل هرقل على جمعها ؟ ويجيبه استرابون ان مايجري به قلم الاقدار لامردة فيه . وانه لو اراد الانسان ان يناقش العناية الالهية ومحاسب القدر ، لما سلمت واحدة من معطيات التاريخ او الجغرافيا . ولكن ألا تحافظ هذه القصة الخرافية على كامل قيمتها لتشرح لنا كيف حدثت مقاطعة كراو ، سواء القيت الحجارة مباشرة من غيوم جوبيتر أم رمت بها يد ابنه هرقل ؟ ومهما يكن من أمر هذه الحاجة ، فهي حرية بأن نحتفل بها ، لانها توضح لنا الفترة الاسطورية التي مرت بها الجغرافيا . وحينما لا يكون للفضول الانساني متسع من الوقت ليستكشف فيه العلل الوصفية ، فانه يتلهم بابداع الاسباب العجيبة الخارقة . أوليس كثير من قصص الاوديسة Odysée مفاهيم جغرافية لم تتجاوز طورها الخرافي ؟ فقد تبين للمؤرخ فيكتور بيرار Victor Bérard ان في الأراضي الكبريتية الى الشرق من نابولي كانت يعيش شعب السيكلوب Cyclopes الهائل . وهم عمالقة يملكون عينا واحدة



مستديرة في جبهتهم . وقدماً لاحظ استرابون كثيراً من الشبه بين مجموعة  
كاريد وسيل Charybde et Scylla وبين انماط الصيد في مضيق مسين Messine .  
« وكان الشعر عنده ضرباً من الفلسفة البدائية » . وهذا الشعر نفسه غالباً  
مارمى الى تأويل حادث طبيعي بتدخل الأبطال والآلهة .

. . .

ولا يعنى الانسان إلا بالانسان . فهو الكائن الوحيد الذي يعرفه  
جسماً وروحاً . وقد أرشده الاختبار الى ان افعاله واقواله تتحكم بها عواطف  
وارادات . وفي سبيل أن يعلل ويفهم المظاهر المحيطة بوجوده لم يكن له بد  
من ان يتقرى النوايا التي تبديها ومن أن يتوهم ، خلف تلك الوجوه الملتغزة ،  
كائنات خفية تشابه شهاً كبيراً ، مهما اجتهد في ان يتصورها مختلفة عنه . وان  
مانسميه « حب الطبيعة » ، ونعني به تلك الأحلام الفاتنة التي تطوف بالشعر في  
بعض عصوره ، قد يبدو ضرباً من الفرار يلوذ به الشاعر هرباً من سطوة  
الحياة الاجتماعية وماوى بعيداً عن الناس وذهولاً عن النفس في العزلة  
الواسعة . ولكنه يبدو ، على الأصح ، انبجاساً لحياتنا الوجدانية في هدأة الأشياء  
وانعتاقاً لحساسيتنا التي مرعان مانستقر في الأجسام غير الحية . وهي ، إذ نكسبها  
معنى ومدلولاً ، تزيد من امكانات عاطفتنا ومن شدة حياتنا المعنوية .  
والرومانسية الحديثة ، وصفحات شاتوبريان في الوصف ، ومقطوعات شومان  
Schumann في الليل ، وقصائد لامارتين Lamartine في الموضوع ذاته ، كل هذا  
الانتاج ، وان يكن سحره الموسيقي أشد وقعاً في النفس من سناء ألوانه  
وقوة إيحائه بالاشكال ، ليس الا اشعاعاً من العطف الانساني على العالم ، شأنه

في ذلك شأن الميتولوجيا والتشكيل القديم . ويرجع الشعر اليوناني كله ، عقيدةً وفناً . الى ارتسام النفس البشرية على العوالم الثلاثة : عالم الحيوان والنبات والجماد . ولم تبرهن حضارة اخرى برهاناً أوضح وأعم بما فعلت حضارة الاغريق . على نفاذ حياتنا الروحية ، ذكاء وعاطفة ، في الظواهر الجوية ومناظر الطبيعة . وهناك فن رائع ، هو النحت ، قد يتر تلك الصلة بين الانسان والأشياء ودعمها ، حين تثبت تحول الهوى في تمثال من المرمر . والنحت ، إذ يعيد الى ضحايا التناسخ جمالها الأصلي ، يذكرنا بالانسانية المختبئة خلف الصخور والينابيع . فكانت ببليس Biblis أو دافني Daphné حوريتين جميلتين قبل ان تسكبا الدموع في ينبوع أو في ورق الغار المرتعش . وقد قال ذلك ، بصورة ظريفة ، أحد شعراء المدرسة الاسكندرانية اليونانية الى مجموعة نيوبه Niobé ، « كانت الآلهة قد حولتك الى حجر أصم وحجر براكسيثيل Praxitèle اعاد اليك الحياة » .

ونحن ، اذا عرضنا لهذا العالم القديم من خلال شواهد الفنية والشعرية ، منذ هوميروس حتى فيرجيل ، ومن خلال ذاك العدد الوفير من التماثيل الرخامية التي إقتنتها متاحفنا الحديثة ، واذا نحن ، بالاضافة الى ذلك ، ذهبنا مع الوهم وطفنا حول البحر الأبيض المتوسط ، هذا البحر الداخلي الذي كان مرتع الخيال الوثني ، لما وجدنا فيه موقعاً شهيراً لعظمته او غرابته ، إلا وذكرونا بأساطير خرافية جميلة ، وبالتالي بعمل رائع من أعمال الشعر او النحت . واذا كان يمكننا ، على غرار مركور Mercure الذي كان يبعث به جوبيتر من الأولمب الى اقاصي مملكته ليحمل اليها أوامره ، ان نجتاز البحر على خط مستقيم كما كان يفعل الساعي الالهى ، لألفينا عمالقة على الجبال وجنيات فوق اليم . من جبل القفقاس

شرقاً حيث صفد بروميتيوس بالأغلال ، حتى المنفذ الغربي حيث حمل أطلس  
السماء فوق كتفيه . بينما مكث العملاق انسلاد Encelade وسط هذا الحوض ينوء  
نحت ثقل جزيرة صقلية وبركانها النائر . واذا ماوطئت أقدامنا اليابسة وسايرونا  
الشواطئ على غرار البحارة اليونان او الفنيقيين لرأينا الأساطير تخرج بالمواقع  
مزجاً حمياً . فتبدو الميتولوجيا العنيفة الأولى لعلم الجغرافيا . فرحلة الأروغونوت  
Argonautes التي لم تكتسب شكلها الملحمي إلا متأخرة على يد الشاعر ابولونيوس  
Apollonius من جزيرة رودس ، كانت ، طيلة قرون ، نشيد بلاد  
الهلبونت Hellespont وكان ابطالها واحداثها تزداد وتتحول . كلما تناقلتها  
الشعوب وتوافرت المعارف الجغرافية لعون قصص المسافرين . وهذه الرحلة  
الخرافية صيغة اسطورية لرحلة حقيقية في جزر يونيا وهي لمنوس Lemnos  
ولاسيزيك La Cyzigue ولاميزي La Mysie وممر كولشيد Colchide ، ثم العودة عن  
طريق ليبيا ومدينة سيرين Cyrène وتكاثر ركاب السفينة ارغو Argo في الموانئ  
التي رسوا فيها . وتنقلنا اسطورة بيرسيه Persée الى الجانب المغربي من البحر  
الابيض المتوسط بالقرب من العملاق اطلس . بينما تؤلف اعمال هرقل ، بطل  
مقاطعة الدوريد Doride ، ملحمة غير مكتوبة ضمت اساطير محلية لبلاد البيلوبونيز  
Péloponèse من ارغوس Argos الى اولمبيا Olympie . ونهجاً على منواله ، اقام  
البطل تيزيه THésée شهرته بفضل انتصاراته على العمالقة والغيلان المسيئة . كذلك  
كان الارباب ، مثل زوس Zeus في جبل الاولمب ، وابولون في مدينة دلف  
Delphes ، قد وطدوا سلطتهم وتكريم الناس لهم بتغلبهم على قوى شريرة . وفي اصل  
هذه الاساطير ، يكتشف الباحث انه ويخمن طقساً من الطقوس الموضعية ، او خرافة  
اوحى بها موقع طبيعي ، ينبوعاً كان ام صخرة ام مجرد شجرة من الأشجار .

والمواقع الطبيعية انما تثير الاهتمام حينما تخرج على المألوف ، بسبب غرابتها بالذات ، فيبدو عليها انها تفصح عن ارادة فذه ، اي ، بالاختصار ، بقدر ما تشابه عملاً من اعمال البشر . وهذا معناه ان الطبيعة تتحدث بلغة الفن ، وتوقفنا الجبال والكهوف والينابيع امام قصد واضح جداً ترمي اليه ، فيسعى تفكيرنا الى استقصاء الوسيلة التي استعان بها عقل مدبر وقوة مبدعة في سبيل ايجادها . ويصبح تدخل المعجزات وقتئذٍ اقرب التعليقات الى العقل . وهكذا ازاء غرائب الطبيعة ، سرعان ما يتحول الاعجاب او الدهشة الى احترام ديني . فتوحي الينا المناظر المهيبة بقوة تفوق طاقة البشر ، او بوجود آله فيها . وكانت الجبال من سيناء الى الاولمب ، ومن بوي دودوم Puy de Dôme المتواضع الى الهيمالايا ، مقر الخالدين الجبابرة . والانسان الذي شيد مسكنه ، منذ القديم ، مدينة كانت ام قصرأ في أعالي الجبال ، قد توهم مقام الالهة فوق القمم المنبوعة . ولم يترك الخيال البشري المغاور خاوية من السكان ، وهي التي اشتملت ظلماتها على الرعب ، فأقامت فيها تبعاً للأزمة ، قوى خفية غامضة أو غيلان رهيبه او ارباب جاؤوا من سقر او مجرد الهة ريفية صغيرة وذلك قبل ان تصير هذه الكهوف مأوى للنسك . فمغارة القديس امادور في مقاطعة روكامادور Rocamadour . ومغارة المجدلية في جبل القديس باوم Baume وغار القديس باتريك في دونفال Donefal في ايرلندا ، ومئات أخرى من المعابد الجبلية تذكرنا بتلك الطاقة العاطفية وبذلك المعين الشعري الذين استبدوا بقلب هذه الكهوف الطبيعية . وتردد ابطال المسيحية ايضاً ، عقب ابطال الاقدمين ، الى القمم الشائخة . فاستقر القديس ميخائيل بذروة جبل القديس غارغانو Gargano في ايطاليا وبرأس الجبل الذي سمي باسمه في مقاطعة النورماندي . وبقمة بوي Puy المدبية ،



وفوق الصخور الوعرة التي قد تتشعب بالضباب ، ترى أحياناً لسكان السهول المجاورة لهب غريب يتقد . فقال إيفاندر Evandre الملك في ملحمة فيرجيل وهو ينظر الى هامة الكابيتول Capitole الشائكة « ان الها قد توطنها ، لكنني لا ادري من هو » كذلك لا يلبث الخاطر الذي ينفعل امام موقع من المواقع ، ان يتعرف فيه رباً من الأرباب .

وليس البون شامعاً بين بعض عجائب الطبيعة وبين آثار الفن . وأبسط هذه الآثار هي نصب المنهير Menhirs والكروملك Cromlechs التي لا تعدو أن تكون صخوراً نحتها الائتكال الجيولوجي . على أن ارادة انسانية وأيدٍ بشرية قد رفعتها ونقلتها من موضعها ، وجعلتها صفاً واحداً . من هم أولئك الناس ؟ وفيهم كان سعيهم ؟ ومتى تم ذلك ؟ وحينئذٍ لا يسعفنا شوقنا دائماً بأحلام خرافية . بل هو يمدنا أحياناً بأفكار وضعية . فينشئ التاريخ ، ويجده في بعث الماضي . ولم تبعد صخور كارناك Carnac الشهيرة بسرهما الى علماء الآثار . والى أن يتم ذلك ، لا تزال الريح التي تصفر فوق هذه الأشباح المتحجرة تنقل الى السهل ليلاً أنين الأرواح التائهة . ولا تزال الخرائب المهجورة أهلة بالأطياف . ثم ان فرسان الأساطير ، والامراء الألمان الذين يعيشون خارج الزمن ، والغيلان ، وذوي اللحي الزرقاء بالاضافة الى الامراء الفاتنين ، والهاجعات الجميلات في الغابات الظليلة ، يسكنون دائماً مجاري المياه الخربة وقواعد الأبنية التي علاها الشوك . وغالباً ما انبثقت خرافات اليونان القديمة ، وأساطير روما فيما قبل التاريخ ، وقصص اوروبا القوطية ، من اطلال مهيبة ومن المجتمع التي كانت تبعثه في مخيلة الناس . أما المدافن المهجورة والقبور التي اكتشفت متجمعة على نحو مجهول ، فقد أوتها خيال القوم كساحات قتال او

مذابح . لأن المجزرة وحدها قادرة على تكديس ذاك العدد العديد من العظام .  
وفي ميدان السكان Aliscamps بمدينة آرل Arles ، وفي مضيق رونسفو  
Roncevause وأمام بعض القبور ، توهم الناس معارك ملحمة كثيرة . وفي  
كهف قديم وجد في كولن Cologne الألمانية ، تعرفوا رفات نساء لازمن  
القديسة اورسولا Ursule فأبادتهن قبيلة الهون Huns . وهناك ضريح قديم  
اكتشف في مدينة كومبوستيل Compostelle في اسبانيا ، كان بمثابة نجمة  
القطب للحجاج الذين يحجوا شطر الغرب . وفي هذه البقعة القصوى الغربية  
من القارة ، استطاع قبر القديس جاك أن يوازن قبراً آخر ، هو مقام السيد  
المسيح الذي كان يجتذب أوروبا شرقاً ، نحو الطرف الآخر من العالم المسيحي ،  
وبينها ، وفي بهرة عالم البحر الأبيض المتوسط بالذات ، حدّد ضريح القديس  
بطرس في روما ، عاصمة المسيحية .

وأحياناً يفنى مجتمع ، وتنطفئ أنوار إحدى الحضارات ، بعد أن  
أجهدوا مرض دفين أو أملت بها كارثة . ويشل كتاب الانسانية العدد الكثير  
من هذا النوع من المحن . فيحدث انقطاع في مجرى التاريخ . ويعفي الزمن  
مانقشه البشر في المادة ويطمسه . وعندما تدب الحياة من جديد ، تجد الأجيال  
الجديدة نفسها قبالة اطلال مشوهة ، ممسوخة ، يستعصي عليها فهمها . لكنها مع  
هذا أعمال انسانية لا ريب فيها . فيتوق لها فضولنا . ولا بد لنا من استكشاف  
مدلولها . وتزدهر الأساطير حول تلك الخرائب . وتبقى الحجارة العتيقة  
المنقوشة ، لا يعتريها البلى ، فيما وراء فترات الركود أو النشاط التي يجتازها  
التاريخ . وتظهر لنا المدافن والقصور المتداعية ، وقواعد الابنية التي لانستبين  
لها شكلاً ، كأنها نداء انساني شعن طاقة عاطفية ، أو رسم قديم له جاذب فني .

والاساطير الاغريقية مناظر تحولت الى تماثيل . فقد توهم الخيال في الصخر والنبات ، في ينبوع والامواج ، عواطف وإرادات وأهواء غافية وانفعالات لا تزال متأثرة . ونسج الشعر على لحة هذه المعتقدات بعض الاخبار الغرامية . ولم يكن هذا التناسخ من قبيل النزوات الأدبية فحسب ، بل كان تعليلاً ساذجاً لوجود الروح في الاشياء ، كما وجدت عند البشر . ومناظر الاوديسة كمنظر الشاعر ثيو كريت Théocrite اليوناني ، تخرج الحوارق بالواقع . حتى ليظن القارئ ان مختلف عوالم الكائنات لم تثبت بعد تماماً . فلم تنس الصخور التي تنصب ظهرها الوعر فوق البحر الازرق ، الزمن الذي كانت تحيا فيه حياة التنين . وعند مدخل خليج الفياكيان Phéaciens قامت صفاة ضخمة ، حسيبها الناس مركباً . فرووا ، في بعض الايام ، انها كانت حقاً سفينة حواملها الاله بوزيدون Poséidon الى حجر . وهكذا انتشرت صخور ناتئة ، على شواطئ البحر الابيض المتوسط وفي مضائقه . واعتبر القوم ما كان منها اقرب الى التصوير ، من فصيلة الغيلان . وتناقض الملاحون اخبار عمالقة شريرة ، وهم يقودون مراكبهم ويتفادون تلك الحجارة البارزة . وقصت الاوديسة قصة السيكلوب بوليفيم Polyphème الذي رمى صخوراً عظيمة الجرم من ذروة جبل في صقلية او في اليونان الكبرى ، ليفرق بها الزورق الذي كان يحمل اوليس وصحبه . وتمكن ذاك الرجل الداهية من ان يفلت منها . لكن الصخور التي أخطأته لم تؤل الى يومنا تخرج هامتها السوداء فوق الامواج الزرق .

ولربما أهلك واحدة منها العاشقين ايسيس Acis وغالاتيه Galatée بعد أن باغتها العملاق العذول . وأثار تلاطم اليم فوق الصخور خرافات اخرى كثيرة . فأصبح الصخر الذي ترتقي عليه الموجهة المحتدمة ثم لا تلبث أن تقلت .

منه ، هذا الصخر العاجز عن الامساك بذاك الكائن المراوغ ، أشبه بعاشق  
أبله لا يفتياً يتأوه ويتوسل للحوارية الشقراء التي تزلق بين يديه وترقص تحت  
فاظريه . وازدهرت تقمصات أخرى فوق هذا المنظر . من البحار الذي  
لا يذكّر مشهد البحر الضاحك تحت وابل سهام الشمس الذهبية ؟ والصفاء الثابتة  
التي وغلت في البحر الهائج فأشرفت على لطع الزبد البيضاء ، بدت أشبه بالراعي  
المطرق الذي يسرح طرفه في أغنام اليم وهي تجري . وهكذا تدب الروح  
شيئاً فشيئاً في الصخرة الاسطورية . وتسم بسمه انسانية . وجميع الحرافات  
التي تحاك حولها تظهر لنا مشرقة ساحرة ، لأنها تضم في تصوراتها ،  
طبيعة بهية .

ولم يعهد الأغريق بطلاً على جانب من الشهرة ، الا وكان رجلاً متحجراً .  
وروى لنا الشاعر اللاتيني اوفيد Ovide الظروف العاطفية لهذه التقمصات ، كما  
حدث لأنيس Ennius ورودوب Rodope وليكاون Lycaon وسيرون Seyron  
وسيلا Scylla ، وغيرهم كثيرون ممن قيل فيهم :

«لقد غدوا الآن جبلاً باردة ، بعد أن كانوا قديماً أجساماً تجيش بالحياة»  
وتسمى أقاصيص الشاعر صعداً باتجاه عكسي الى تقصي نشوء الحرافات .  
وذلك رد فعل طبيعي للتأمل في الأشكال . وبينما نحن نتلمس تفسيراً لجوانب  
الأشكال ، فإنها تصير حياة وفكرة نجسماً نجسماً مادياً . فالميتولوجيا هي  
بعض الشيء الفترة الدينية لعلم طبقات الأرض ، بل وعلم الحيوان . وعلينا ان  
نعيد الهة الوثنية فصيلة من أجل فصائل الكائنات الحية في البحر الأبيض المتوسط .  
وكم من الأساطير البدائية التي لم تكن الا سعيّاً فكرياً في سبيل تفسير



حوادث الطبيعة ! وأول ما يأسر الانتباه ويثير الدهشة ، الحادث الفريد الشاذ .  
فينشط ذكاؤنا أمام غرائب السماء والأرض . فلا السهل المنبسط ولا السماء  
الصفية هيجان فضولنا ، بل هي الصاعقة أو الصخور المعلقة فوق السفوح الهاوية .  
ويوجد في هذه المناظر قوة بادية للعيان وعمل . ونرى فيها جهداً وإرادة .  
ونفترض خلف مظاهرها ، مهما تنوعت ، كائناً معنوياً على شاكلتنا . فالعاصفة مسورة  
غضب . وكومة حجرية تثير في ذاكرتنا صدمة وغى . ووادي تامبه Tempe الضيق ،  
بين جبلي الأولمب واوسا Ossa ، غور انكساري صقله شلال يجري فيه . وبقي  
الاضطراب واضحاً فلم يستطع الخيال الذي يفتقر الى معارف جيولوجية لتعليل  
تلك المأساة الأرضية شرح هذا المنظر العنيف الا بتدخل عمالقة استبد بهم  
الهياج . وفي تلك الجبال المتصدعة رأت أساطير مقاطعة Thessalie بقايا معركة  
للمردة الذين عزموا على غزو السماء . فكوّموا جبل بيليون Pélion فوق جبل  
اوسا . فارسل عليهم زوس صاعقة من علياء الأولمب ، قرضت كل شيء . وظل  
هذا الصراع بين الصخر والصاعقة الى عصرنا ، ظاهراً للعيان ، وكان الخيال قد  
أضاف اليه العمالقة ، فكانت إضافة تافهة .

وينصرم الزمان ، ويصور الفنان اليوناني بوليغنوت Polygnote أهل  
الجحيم تحت رواق من أروقة مدينة دلف . فيجعل فيهم عمالقة يرفعون الصخر  
ويدفعونه في هجومهم الأثيم . ولم يفت الزائرون أن يؤلوا عمل سيزيف Sisyphé  
كعقوبة . ورأوه في سقر ، كما كان بادياً في لوحة الفنان ، يدحرج أبد الدهر  
صفاة على سفح جبل . ولكي يكون العقاب خالداً . كان لزاماً عليهم أن يتخيلوا  
الصخرة تسقط ثانية الى قاعدة الجبل ، بعد أن تبلغ قمته . فكانت العبارة  
القائلة : « رفع فلان صخرة سيزيف » . تلك الكلمة النابضة بالقوة والتي

تعبّر تعبيراً شديداً عن الجهد الضائع سدى والاعياء الذي لاحد له ، الحلقة الأخيرة من سلسلة يتراءى لنا أنه بالامكان تتبعها حتى اصولها . فالموقع يولد خرافة . والخرافة توحي بصورة . والصورة تقتضي شرطاً منطقياً يتلخص في فكرة تتصل بالفن والاخلاق معاً . أوليست في الغالب المفاهيم المجردة التي يتصرف بها الفكر ، بقايا صور أصابها التأويل ، وكان تأويلها أحياناً مناقضاً لمعناها الأصلي ؟ وكثيراً ما تكون الانطباعات البصرية العنصر الأساسي في التفكير المجرد . ونحن اذ نقوم بمحاكات عقلية ، تبدو لنا الرموز اللفظية اكثر رشاقة ومرونة من هندسة الأشكال . على أن الشعراء ، حين يستخدمون التشبيه ، انما يحاولون أن يعيدوا الى لغتهم نضارتها وشبابها ، برجوعهم الى معين المصدر الذي جرى منه تفكيرنا .

وتشتمل اطلال الآثار الانسانية على قوة اسطورية لا يستطيع أن يحترس منها اكثر الناس روية ونمحيصا . وتزرع بنا الحجارة العتيقة التي نقشتها يد البشر أو نقلتها من موضعها ، الى أن نتخيل الكائن الانساني الذي تداولها . وينتبه ذكاؤنا لدى النظر اليها ، كما لو كنا نصغي الى صوت بعيد . بيدان لغة الحجارة لا تملك من الدقة ما تملكه لغة الألفاظ مما يقوي سلطانها على النفوس اذ يبقى خيالنا حراً في خلق المغامرات التي هي خليفة بتلك الأطلال . وكأن قدما قد زادا كبراً وتشاخاً . ولئن تعلق الخيال بتلك البقايا ، فان له مجالاً رحباً عبر القرون . وأيد علم الآثار ، بعد اكتشاف حضارة ميسين Mycène ، صحة ما ذهبت اليه القصائد الهوميرية . فليست الألياذة خيالاً صرفاً . بل انها اكتست حلة قشبية وزاد وقعها في نفوسنا حيناً عثرنا فيها على صورة حقيقية . لانسانية زالت من الوجود . ولكننا نعلم الآن مبلغ ارتباط علم الآثار بالشعر

وتدأخله فيه . وهناك أسباب كثيرة تدعو الى الاعتقاد بأن قصص هوميروس قد نشأ بالقرب من آثار العهد الميسيني . وبقي بعضها الى يومنا بعدان اهم تلك الأساطير . وكانت مدينة بريام Priam قد اندثرت بعض الشيء ، وحلت محلها مدن لاحقة . غير أن ذكرها مازالت عالقة بالأذهان حتى عصر فيرجيل . اذ ان الشاعر وطد عزمه على ان يحجج الى موقعها قبل ان يضع اللمسات الأخيرة لقصة الأنبياء Enéide . امام مدينة اغاممنون Agamemnon فهي قائمة الى يومنا ، على نحو ما كانت عليه أيام الشعراء المتجولين في زمن هوميروس . وما فتئت تيرنت Tirynthe « المسورة » ، المدينة التي تطبق عليها الجدران العالية ، اشارة الى الدهشة التي اعتوت هوميروس امام ذلك البناء الذي شيده شعب بيلاج Pelasge . وتلك الآثار ذاتها التي لا تزال تثير اعجابنا اليوم . ولم تنشأ تلك الدهشة في قلوب الرجال الذين رفعوا تلك الحجارة الهائلة ، بل هي ترجع الى زمن صارت فيه الأبنية أخف وأرشق . وبذلك يضم شعر هوميروس بقايا تلاحم حضارتين بواسطة آثارهما . والظاهر ان أحداثاً طارئة قد تقطع احياناً مجرى التاريخ فتفصل عصور من الظلمات فترات غيرها مشرقة . حتى اذا استعاد الانسان ثقافته ، بعد زوال الكارثة ، انتصبت امام عينيه آثار يجمل مصدرها . فبقي الحجر على الزمان مشرقاً على اجيال غبوت واخبار انقرط عقدها . فتدأخله الدهشة . ويأخذه العجب من هذه الأطلال فيسعى الى شرحها . ويرجع الى تلك الأسوار الخاوية الانسانية التي اقامتها ويأتي كل من برسيه Persée وامفثريون Amphitryon واوريسه Eurystée وهرقل ، ليشيدوها وليقيموا فيها . وتزدهر الاساطير في هذه الابنية الخرافية . وتلصق بها فلا تستطيع تتأثراً ولا اندثاراً . بل تصمد للدهر بحماية تلك الجدران المنيعه ..

وتبدو لنا اللبؤتان المنتصبتان على باب مدينة ميسين كأنهما عبقرية عائلة الأتريد Atrides المتعطشة للدماء . فيها الى يومنا تحرسان قصراً استبد به الزنا والأثم وقتل الوالدين واكل اللحوم البشرية ، وكانت منذ القديم وقبل عصر هوميروس تقفان عند مدخل مدينة عالية صخرة مقفرة . وظهر هذان الوحشان من الحجر في زمن اسكيلوس ، تجسيدا لروح تلك البقعة الموحشة . وربما حملتنا الشاعرية الضارية التي تفوح من الأوريستيه Orestie على الاعتقاد بانها تمت وازدهرت في ذلك المكان بالقرب من اللبؤتين . فالمأساة الأولى من هذه الثلاثية ، وهي مأساة اغاممنون ، تستوقفنا مذعورين على عتبة الدار التي ولجها البطل العائد من طروادة . واذ كان على كاساندرا Cassandre الكاهنة ان تتخطى بدورها تلك العتبة المشؤومة ، وقفت وقد اجتاحتها وجد الانبياء وانفجرت رؤاها الرهيبة جملاً خفية غامضة . ونحن نجد في عباراتها التصويرية ذاتها ما يذكرنا بذلك الباب الشهير . فهي ترى ايجيست Egysthe على النحو التالي ، تقول : « ان احدهم ينوي الثأر ، أسد هو ، لكنه أسد جيان يقبع في داره ، وهي تنظر الى كليتمنسترا Clytemnestre نظرتها الى « لبؤة ذات قدمين تضاجع ذئباً ساعة غياب الأسد النبيل الذي سوف يلقي حتفه ، لهفي عليه . وحينما يجدد ، فيما بعد ، شيوخ الجوقة العقوبة التي انزلت اخيراً بالجريمة ، يقرن شعار الحيوانين باسم اغاممنون . تقول الجوقة : « وأخيراً أقبلت العدالة ، لتثار لعائلة بريام وتنزل عقابها الصارم . لقد أوفت على قصر اغاممنون ، الأسد المزدوج ، وآله الحرب المزدوج ، وييسط الفزع سلطانه على كل مأساة اسكيلوس التي تبدو منبثقة من خرائب ميسين . وكانت صورة اللبؤتين قد لازمت فكر الشاعر . واعتقد الناس ان هذه الحجارة الخرافية المفجعة ضمت بين ظهرانيها



قربانية الشر الخاصة بالعرق الاغريقي .

ونهب اللصوص قديماً ، وكذلك علماء الآثار المحدثون ، الجانب الأكبر من قبور ميسين . ولكن المسافرين ، حتى عصر بوزانياس Pousanias ، شاهدوا الرموس التي رقد فيها اغاممنون وكاسندرا وايحيست وكليتمسترا . على ان ابطال هوميروس غير هؤلاء الذين وجدت رفاتهم في الأرض . ففي الألباذا يحرق الموتى ، بينما كانت القبور تضم جثثاً مزدانة بالمجوهرات . وكانت مدينة ميسين العليا ، في نظر الشاعر الهوميروي وعند اسكيلوس ايضاً ، تمثل خرائب قديمة جداً . وهنا ايضاً ، لا تعرض علينا الأسطورة أصلاً للآثار . فهي أحدث عهداً منها . فكانت الأطلال هي التي أوحى بوقائع الأسطورة . ويشير اسكيلوس في المأساة الثانية من ثلاثيته الى الطريقة التي ينهبها الشعراء في إستنباط الذكريات التي تحوم حول هذه الأمكنة . فالأورستية هي حقاً ثلاثية الخرائب التي حلت بها اللعنة ، والباب المشؤوم والمدفن . وتكون مسرحية اغاممنون مأساة الباب ذي اللبؤتين المفترستين . وتشير المسرحية الثانية « حاملات القرايين » الى الضريح الذي ثوى فيه الموتى ولما يثار لهم . وفيها لا يظهر الشخص الرئيسي ولا ينبس بينت شفة . ولكن إرادته لا تقل صلابة ووحشية في قبره الصامت . ثم يظهر أورست الذي جاء يطلب دم أبيه ويقول : « من فوق هذا الكتيب ، اني لأرسل النداء المقدس : أيها الوالد أصخ بسمعك واصغ إلي ... » ، وتخرج الكترا Electre ورفيقاتها العويل بالدعاء . وينحنون جميعاً على الأرض التي يسجد فيها الميت ولما يدرك تأره . ويستمر أورست في ندائه : « والدي اني أدعوك أنت ... إنشقي أيتها الأرض ليشهد أبي المعركة ... والدي ، ألم تر الى طفليك وقد لطيا الى هذا الضريح ، وذاك رثاء مروع يشمل به أورست

من أنجرة الانتقام المتصاعدة من القبر الدامي ، حتى اذا نهض أخيراً ، كان هذا الولد المسكين قد اترع حقداً ، وتوترت أعصابه كلها للجريمة . حوار فاجع تخلل باب الرمس لم يسمعنا منه اسكيلوس سوى صرخة الحى . لكن صمت الميت مخوف مخوف . ويتراءى لنا ان الشاعر قد استمع اليه بعد ان طوّف بالمدفنة الرهبة وحيداً .

ونحن نعلم كيف تفصل الربة اثينه Achénée في هذه المأساة ، فتهدأ بنات الليل اللواتي تعقبن اورست حتى مجلس حكماء مدينة اثينا ، بعد قتله أمه ، إذ يتقبلن مذبجاً اقيم هن في مقاطعة اتيك Attique . ولن يترا كضن في طول البلاد وعرضها ، يرغين سم الحقد الأسود . وينقلنا هذا الانتقام الذي صار الى صفح وسماح ، من صخرة ميسين التي احرقها وهج الشمس ، الى الروض الندي الذي كان يصغي فيه سوفوكليس Sophocles الى تغريد العندليب . وكان اورست قد لاذ بالفرار ، تطارده كلبات أمه . فارتحل الى مدينة دلف فمدينة اثينا وهناك ضرع الى الربة اثينه وضم تمثالها بين ذراعيه ، قائلاً : « ايها الالهة ، هأنذا في معبدك ، انتظر فيه قضاء العدالة ، محتضناً صورتك على هذا النحو ، وبينما كان اورست بطل اسكيلوس على خشبة المسرح ، يعانق صنم اثينه ، كان معبد كزوانون Xoanon الجليل الذي قدمه الأثينيون وكرموه ، يزول في حريق المدينة العليا على يد الفرس . ولكن جيلاً جديداً من أرباب مقاطعة الأتيك ، ازدهر في مدرسة فيدياس ازدهاراً رائعاً ، سوف يبعث من هذه الأطلال . واي بون شامع قطعه الأغريق في بضع سنين ، فوق تلك الهضبة الضيقة ، من عبادة شجر الزيتون الساذجة ومن تقديس الصنم الشعبي ، الى ثنائيل البارتنون Parthénon الرخامية البديعة ! واي رقي مواز له بلغوه في مضمار الاخلاق ! ويجدر بنا ان

نسجل كيف هدأت أخيراً تلك السلسلة من جرائم النار التي كانت دستور عائلة الاتريد ، في صفاء حكم الربة اتينيه . وفي هذه الفترة بالذات حلت محل الصنم العتيق التافه ، تماثيل تبوأّت الى ايامنا قمة الفن الانساني . فكان الطابع الخاص للفكر الهيليني Hellénisme انه هذب القوى الفظة التي تملأ المعتقدات البدائية . وذلك بواسطة الشعر البطولي الكريم والنور المشع من الاشكال الرخامية . وكان الفن الاغريقي عوناً على تحرير العقل الانساني من ربة الغريزة المظلمة . إذ ألبس القوى الفظة اللاشعورية لبوس الكمال التشكيلي . فأقرت تماثيله العقل في الهدى ، وعن طريق الجمال الفني ، بلغت النبل الاخلاقي وتعشق الحقيقة .

• • •

وانيادة فيرجيل ملحمة قومية . توخى منها الشاعر أن يعود الى اصول مدنية روما بجناً عن عراقة نسب الشعب الروماني صاحب السلطة . وكان علم الآثار هو الذي اطلق العنان لمخيلته . وبدأت الانيادة كأنها احيانا جولة بين اطلال تعقبها شروح . وما تزال هذه الجولة محافظة على جاذبيتها بالنسبة الى القاريء الحديث . اذ ما فتئت بعض الآثار ، أو على الاقل المواقع ، قائمة على عصرنا توضح الابيات التي املتها على الشاعر ، ولا يوجد مثيل لهذه المنظومة يسيل فيها الشعر غزيراً من معين الاطلال .

وفي الانيادة حادثة تتضوع منها شاعرية غريبة ، وينتشر منها نور يضيء الملحمة بأسرها ، تلك هي مقابلة انياس Enée مع ايفاندر في الفصل الثامن . هنا يلتقي البطل الطروادي بعاهل مقاطعة الافانتان Aventin . وهنا تتصل الملحمة الهومييرية بالرواية اللاتينية ، ويتحد الفن الادبي بالدين القومي . كان

ذلك بين بقعتي الافانتان والبالاتان Palatin . بالقرب من نهر التيبر Tibre ، في مكان ما من تلك الساحة التي سميت في ايامنا « فم الحقيقة » ، كان ايفاندر وأتباعه يقدمون القرابين السنوية بين يدي الاله المنتصر هرقل ، حينما رأوا خلف اشجار الغابة الصغيرة ، متخللاً نبات الشاطئ ، الزورق الصامت الذي يقلُّ انياس يزلّقي صاعداً مجرى نهر التيبر . فقالوا له : « أيها الغريب من أين جئت ؟ » ويبدو أن الصوت الانساني أشدُّ دويّاً في تلك الطبيعة التي مازالت بكراً . ويتقارب البطلان . ويطلع انياس ، أول ما يطلع ، على طقوس عبادة هرقل المنتصر . ويقص عليه ايفاندر وقائع المعركة الرهيبة التي ثارت بين الاله وبين كاكوس Cacus الوحش الذي سرق الثيران من قطيع هرقل . ويشير ايفاندر باصبعه الى الكهف الذي كان يقف دونه اللص ، على سفح الافانتان ، وبوسعه وهو يفصل اخبار الواقعة المروعة ، ان يرمي الى آثارها . فيها هي الصخرة التي انتزعها هرقل فسقطت في التيبر .

« لقد اقتلعها هرقل من جذورها ودفعها الى الماء  
دفعه اهتزت لها السماء ، فسمع لها هزيم كالرعد  
وارتجت الشيطان ، وانكمش النهر مذعوراً ،

ويشير ايفاندر ايضاً الى معبد ماكسيم Maxime الذي اقيم تخليداً  
لذلك النصر .

« لقد بني هناك في الغاب المقدس . فكان دوماً  
أعظم المعابد شأناً . ولسوف يبقى كذلك ،

وتلك هي جميع عناصر الأسطورة ، أو تكاد أن تكون جميعها .



لا تتجاوز كهف كاكوس ومذبح هرقل . وحسبنا ان نذكر القاريء ان تلك البقعة من الأرض قد صارت فيما بعد سوقاً لبيع الثيران حتى نشهد تطور الحرافة ونموها . فهي نشأت في هذا السوق ، وكانت من بنات أفكار تجار البقر ، الذين تساءلوا عما يدفعهم الى التقرب الى هرقل ، فينحرون له ثوراً . وذهب تفكيرهم على نحو طبيعي الى أن هرقل المنتصر هذا الذي يُرفع اليه شكرهم ، هو عينه هرقل الذي يحميمهم وينزل العقاب بلصوص الماشية . ويؤدي كاكوس في هذه الرواية دوراً مخزياً ، دور السارق الذي حل به القصاص . وسمع فيرجيل هذه القصة . وكانت ذائعة في ذلك الحى الذي غالباً ما ارتفع منه حوار الثيران

« وتعالى حوارها حتى ملأت أصداءه

الغاب المقدس والتل المشرف عليه ،

وكان فيرجيل ، وهو يروي هذا اللقاء المأثور بين ايفاندر وايناس ، قد قصد الى أن يستبدل الصورة المعاصرة لمدينة صاخبة مزدحمة ، بذكرى الطبيعة التي لا تزال مستوحشة . ولكنه بقي أيضاً في روايته آثار الانطباعات التي نقلها عن جولة قام بها في سوق الابقار . كالحوار الذي يرسله الحيوان المتجمع من حين الى آخر ، اشارة الى مله من انتظار المشتري .

ولا يقنع ايفاندر العجوز بتلك المعلومات الاولى . بل يذهب بالبطل ايناس الى قاعدة تلال الافانتان والبالاتان والكاييتول . ويتحدث عن هذه المواضع بعبارات بسيطة . كما ينظر الانسان الى ينبوع متواضع لنهر قبل أن يجتاز البلاد ، ويسقي المدن ، ويخصب القارات . وفوق الحرائب البالية ، ظهر

النبات من جديد في ايامنا . مما يسر لنا الآن ان نتخيل تلك المنطقة الريفية التي  
تولاها الملك ايفاندر . واستودت الطبيعة خلقتها يوم ان انصرف عنها الانسان .  
وكان على فيرجيل أن يبذل نصيباً أوفى من الجهد لكي يتصور مقاطعة  
اللاتيوم Latium في عهد ساتورن Saturne . ومهما يكن من امر ، فاننا نستطيع  
أن تتبع الجولة الشهيرة قال : « ومضى الملك وقد أحنّت الايام ظهره ، يرافقه  
ايناس الى جانب ، والى الجانب الآخر ، اسكان Ascagne الفتى الذي أمسك  
بيده . وكان ، ابان الطريق ، يسلي صاحبه بشئ الاحاديث ، وهكذا شاهدوا  
مدينة روما في فترة ما قبل التاريخ . أي أنهم اطلعوا على ما كان يتناقله اصحاب  
الفضول في عهد اوغست الذين راحوا ينقبون عن الآثار العتيقة التي أسفت على  
الزوال ، حينما أخذ العمران يخفي تحت تماثيله الرخامية معالم المدينة الديمقراطية  
البائسة ومحاولون أن يتخيلوا روماقبل رومولوس Romulus . ولم يفت ايفاندر ،  
في مستهل حديثه ، أن يلحن رفيقه تلك الاشتقاقات الدارجة التي كانت جناساً  
بارعاً يضم العديد من الحرافات الساذجة . ولقطة اللاتيوم المنحدرة من الفعل  
اللاتيني الذي يعني اختبأ ، اشارة الى مجيء ساتورن واختبائه في تلك المقاطعة ،  
واسم كارمنتا Carmenta ومغارة اللوبركال Lubercal وما الى ذلك .

وفيرجيل هو الذي ينسب الى فلاح يكبره بعشرة قرون انفعاله المقدس .  
اما جلال الكايتول ، تلك القمة الذهبية التي تضيئها الشمس كل مساء ، وهي  
هامة الدنيا ، فانه يراه تحت الأشواك . لكن الها يسكنه منذ الآن ، لا يدري  
من هو ، وإن كان على يقين من وجوده . ولم يكن ايفاندر قد اطلع وقتئذ على  
اسم « جوبيتر الكايتول » .

تلك الملحمة العدائية . وتلك الشاعرية الجملة التي سعى المؤرخون الى ان

يصنعوا منها التاريخ . من لا يرى انهم كانوا يستنشقون عبيرها حول هذه الحجارة العتيقة ؟ ففي تأمل تلك الآثار المتداعية ، استنبط الناس بعض القصص ، كما لو أرادوا حمايتها من النسيان ، يوم أشرفت على الزوال . وايفاندر وهو يمضي بايناس الى مقاطعة بالانته Pallantée القديمة ، هو نفسه فيرجيل وهو يتعري آثار روما البدائية في المدينة الامبراطورية .

وفي أصل هذه الحواطر التاريخية ، نجد نوادر المنقب عن الآثار . وتلك هي دفقة من الشعر الأثري تجتاز الملحمة القومية . وكان فيرجيل على علم بأن المناظر والآثار روح التاريخ وهو قبل ان يختم الانبياءة رغب في التنقيب عن مواقع مدينة برغام Pergame وفي إعادة الرحلة التي قام بها بطله . وبعد كثير من التأملات حول مناظر البحر الأبيض المتوسط ، لم يقرّ على مقايمة نداء الصور والحجارة والجزر والرؤوس التي كان قد أشار اليها في صفحاته الوصفية . لكنه مات عقب عودته من هذه الحجة الشعرية . ولانطفأت الألوان التي حملها من الشرق بانطفاء حياته .

ونحن بدورنا نحج الى تلك الارض ، ثلاثين قرناً بعد ايفاندر ، وعشرين قرناً بعد فيرجيل . وغالباً ما يفضي بنا التجوال في البالاتان والفوروم Forum الى تلك الحجارة المهيبة التي اختمرت فيها اساطير روما القديمة . وكان بوسع المؤرخين والشعراء . مثل فيرجيل وتيت - ليف Tite - Live ، حينما قصوا نشأة المدينة الامبراطورية ، ان يعاينوا كل يوم مغارة اللوبركال والضفة التي فاض فيها نهر التيبر ووضع عليها مهد الطفلين ريموس ورومولوس وكوخ الراعي فاوستولوس Faustulus الذي التقطها . ولقد غُيبت جميع هذه الأشياء العتيقة تحت الأنقاض ، على ترادف الأحقاب . ولكن ها هي معاول الأثريين تبعت

الى النور أبنية قديمة جداً . نتعرف فيها قطعاً بقايا قرية لاتينية ارتفعت هنا ، قبل اوغست بعشرة قرون . ولهذا السبب ، عندما كان رجال الأمبراطورية يضعون مهد مدينتهم فوق البالاتان ، لم يأتوا بجديد ، بل اقتصروا على استيعاء الكتل الحجرية البدائية وبعض القبور وتوضيح أسرارها . فأقروا إذن ولدي الذئبة في قرية من قرى البالاتان . ومن ذا الذي يبين لنا كيف شكلت مغارة اللوبركال ، واشتقاق اسمها ، اسطورة الذئبة ؟ واليوم تتحرك ذئبة حية في قفص عند مدخل ساحة الكابيتول . ولم يكن وجودها مجرد نزوة لطيفة . بل هي تثبت وتخلد في الأذهان خرافة انبثقت على نحو مجهول من تلك التلال الأسطورية وكان الخيال الذي استلهم هذه البقايا المقدسة قليل الجرأة . فقد حدد علماء الآثار ، في يومنا هذا ، تاريخاً لروما البدائية التي بنيت في موقع جرمالوس Germalus القديم يتجاوز تجاوزاً بعيداً ما حدده لها المؤرخ تيت - ليف مع ان الأطلال التي كانت على مرأى من الرومان كانت تسمح لهم في ان يرجعوا تاريخ نشأتهم الى زمن قصي وان يفخروا بنبالتهم .

وكان يشاهد في ساحة الفوروم حجر أسود ، جهل الأقدمون مصيره . وفسره الاعتقاد الشعبي على انه قبر رومولوس أو قبر مربيه الراعي فارستولوس . وقامت حينئذ اسطورة تذهب الى ان رومولوس ثار في الفوروم . وأكدت الشاهدة تلك الرواية ضد رواية أخرى عن موت البطل تجعله يخنق أثناء صعوده الى السماء . وفي هذه الحالة ايضاً ، اكتشف الأثر الذي كان دعامة مادية للأسطورة . فقد اخرجت الحفريات حجر روموس الأسود . وهو لا ينفك يشير للمعتقدات لأنه يبعث اليوم فضول السياح وخيال العلماء بعد ان أهاج



الشعور الوطني لدى الرومان الأقدمين . ولم تفتأ أسطورة رومولوس تسطع من هذا الضريح .

وبالقرب من الطريق المقدسة ، نتوقف اليوم امام رصيف من حجارة الجص هي بقايا بحيرة كورتوس Curtius . واجلها الأقدمون إجلالاً كبيراً . لكنهم لم يفقهوا كيف استمرت هذه الصفحة من الماء في ساحة مبنية بكاملها . وحينئذ انبثقت اساطير كثيرة من تلك البحيرة ومن اسمها . وراحت أقاصيص عجيبة تعلل الاجلال الذي أحاط بذاك المكان المقدس الذي كان مشاير دهشة تقوى الرومان نفسها .

وعلى مسافة قليلة ، عند قاعدة معبد الديوسكور ، احيط ايضا ينبوع جوتورن Juturne باجلال ملائم لنشوء الأساطير . وتراءى لقدماء الرومان جياذ كاستور Castor وبولكس Pollux العطشى ترد الغدير عشية معركة بحيرة رجيل Régille . وبذلك عللوا قرب صفحة الماء من معبد الديوسكور الذي بقيت منه ثلاثة أعمدة تزين ساحة الفوروم . وفي هذه الأطلال المبعثرة التي اختلطت فيها العصور ، اعمل العلماء معاولهم . ودأبوا في عملهم هذا حتى تنسى لهم أن يتجاوزوا روما التاريخية ويبلغوا أغوار ما قبل التاريخ . ويفضي بثا حجر ضخم او بئر او مغارة او ينبوع الى عهود ساتورن الذهبية . يوم كانت التلال السبعة لانحمل إلا اكواخاً مستديرة مديية ، كما بقيت أكوام القش في مقاطعتي توسكان Toscane واومبريا Umbria . ووقتئذ تبدولنا تلك الأماكن الزاخرة بالأطلال والتاريخ خاوية . وتنتظر التلال السبعة ان يكتب للبطل ايناس مصيره . ولم يكن رفاقه قد هبطوا شواطئ بلاد لافينيا Lavinia .

على أن الموقع قد نهياً منذ ذلك الحين ، لتنتلق منه الأساطير حينها

يرغب الشعب العظيم ، الذي تاه بقوته ، في أن يسبغ على اصوله ثوباً من الجمال .  
وكما لو أرادت الأساطير اللاتينية أن تبين بالمزيد من الوضوح أن الدين القومي  
لم ينحدر من التاريخ بل من الجغرافيا أي من الأرض وما تحمل من أطلال ،  
فانها كثيراً ما أشارت الى حدثة عهدا بالنسبة الى الآثار التي تنسب اليها .  
ويعود تاريخ الحجارة — وهي الذكريات التي علقت بها الطقوس الرومانية —  
الى زمن لم تكن فيه مدينة روما . فكان في البدء حجر ، أو كهف ، أو بناء  
مقدس ، ماهي الأيدي التي نصبتة ؟

لقد زال ذكره ، وكل مانعلم أن المعبد يحمل اسماً ويتقبل طقساً من  
الطقوس . وفي سبيل تبوير هذا الطقس ، تبدع عقول ساذجة حكايات عجيبة ،  
وتحرك العقيدة الفضول وتنمي قصصاً ماهرآ ، واشتقاقات لا اساس لها من  
الصحة . ولنتعرف هنا بداية الفكر المبعص ، ولسوف يبقى وفيأ لعادات  
نشوته . فالتاريخ الحديث الذي يجلل البواعث النفسية الغامضة على تلك  
العقائد الغابرة ، لا يرى دليلاً أفضل من الاشكال والاسماء التي خلفتها ، أي  
العضات واشتقاق الألفاظ . وفي هذا الاتحاد بين عالم الأشكال والعالم الأخلاقي .  
ينبغي لنا ألا ننسى الدور الذي تؤديه الصور . وان الفن يجود على الفكر  
قدر ما يأخذ عنه .

## نشيد الصحراء — حجارة مقاطعة بروتاني Bretagne

غالباً ماتشف الأساطير والملاحم البدائية عن اصلها ، ظللاً كانت ام موقعاً غريباً ، أم مظهرأ غير مألوف من مظاهر الطبيعة ، كل مايشير الفضول ويفترض قدخلا انسانياً أو خارقاً . وسفر الخروج في التوراة هو ملحمة المجتمع البدوي الذي يتنقل بين آثار حجرية ضخمة . وتتيح لنا الفصول الأولى من الكتاب المقدس أن ندرك مباشرة تبلور الاسطورة حول الحجارة العتيقة . فالخروج من مصر ، بقيادة موسى ، والته في الصحراء ، وأخيراً احتلال أرض كنعان ، كل ذلك ينقلنا من أثر الى آخر ، أي من معبد الى بئر ، ومن حجر مقدس الى ضريح . وفي كل مرة يفسر اسم الأثر ويشرح اشتقاقه على نحو لا يجعلنا نرتاب في الطريقة التي استحدثت فيها تلك الأساطير . فالحجر والاسم كافيان حتى تتخيل القوافل رواية ما وتؤلف سلسلة هذه الروايات مراحل السفرة من مصر الى أرض الميعاد .

وبعد الفصول الأولى من سفر التكوين ، التي هي تصوير مستعار للكون حشر في كتاب استلهم في مجموعته روحاً يهودية ، وقبل الأخبار التي أوردها الكتاب من قصص تاريخ هذا الشعب المقيم في أرض كنعان ، تسرد التوراة طائفة من الحوادث تؤلف مايمكننا ان نسميه بنشيد القوافل او قصيدة

الصحراء . كان ذلك في عهد أرباب العوائل مثل يعقوب ويوسف وموسى ويشوع . ويظهرنا هذا القصص على حياة البادية . ويذهب بنا إثر قطعان الماشية . فقد نشأ في المضارب وسار سير القوافل من سيناء الى الاردن . والأخبار التي يوردها هي أخبار قوم من البدو المتجولين سعيًا وراء أرض خصبة ينزلون بها . ولما تماسكت تلك الأحداث في قصة متلاحقة ، لم تندثر بعد ذكريات تلك الأزمنة التي كان فيها شعب اسرائيل التائه قد ضل سبيله في الصحراء .

وهي تفصح بسذاجة عن المصدر الذي نشأت منه . ويندر أن تغفل الرواية ذكر الشاهد الذي يضمن صحتها . وما هو في الغالب سوى أثر متواضع من بئر أو معبد أو قبر . وسيرة يعقوب بكاملها روايات جاء بعضها في اثر بعض وارتبطت بحجارة . فهو لا ينطق بكلمة ولا يقدم على فعل مالم يصل ظروف حياته بموقع يطلق عليه اسماً تذكاريًا (١) . « ولاقاه ملائكة الله ، وقال يعقوب اذ رأيته هذا جيش الله فدعا اسم ذلك المكان محنايم ، ( التكوين ٣٢ - ٢ ) ونجّل الينا اننا نفاجيء الأسطورة في تفتحها . ويمر طريق القوافل بمكان يسمي اسمه باشتقاق له مغزى . فتنشأ رواية مستوحاة من مظهر ذلك المكان ومن تأويل اسمه . وتتناقلها الأفواه وتضاف اليها ظروف جديدة ، اذ يشهد المكان مرور القوافل وتوقف الحجاج . وسُجل تاريخ آباء العائلات في حجارة في الصحراء المنبسطة . وكانت عباراته ملغزة ونصوصه مقتضبة غامضة ، مما زاد في قيمة هذه الاخبار عند السابلة . اذ ينبغي للخيال ان يتدخل

---

(١) نقلت عبارة التوراة والانجيل كما وردت في « الكتاب المقدس » ، طبع جميعات الكتاب المقدس ، بيروت ١٩٥١ ( المترجم ) .



حتى ترضى تلك الأشياء الصماء بالافصاح عن سرها . وبذلك تبلور تفكير شعب  
باسره حول كتل من الصفاح الضائعة في القفر . واولئك الذين شاهدوها وتمسحوا بها  
وقاموا بازائها حينما حطوا رحلهم ، سوف ينطلقون بعدئذ لينشروا قصة  
يعقوب في الصحراء وهو يصاول الملاك . « لا يدعى اسمك فيما بعد يعقوب  
بل اسرائيل لأنك جاهدت مع الله والناس وقدوت » ( التكوين  
٣٢ - ٣٠ ) « فدعا يعقوب اسم المكان فينيل قائلاً لأنني نظرت الله وجهاً  
لوجه ونجيت نفسي ، وعلى هذا النحو تنتقل سيرة يعقوب من حجر الى آخر .  
كما تذهب القافلة من بئر الى اخرى . أو كما يجد موكب الحجاج معبداً عند كل  
محطة من محطاته . ويخيل اليها اننا نعبر الصحراء على درب غرز بالانصباب  
المقدسة ، وعليها نقوش تذكارية ، « وسمي هذا المكان سكوت » ، ودعي  
هذا المعبد الآله القوي ، آله اسرائيل ودعي ذاك المعبد إله بيت ايل الجبار .  
ثم كان قبر دبوره ، وبناء بيل ايل ، وخريخ راحيل .

أما مصالحة يعقوب ولابان ، فقد رُويت وكأنها شغلت كلها بتدشين  
لوحات تذكارية : « فأخذوا حجارة وعملوا رجمة وأكلوا هناك على الرجمة  
ودعاها لابان يحرم سهدوتا وأما يعقوب فدعاها جلعيد وقال لابان هذه الرجمة  
هي شهادة بيني وبينك اليوم . لذلك دعي اسمها جلعيد والمصفاة . لأنه قال :  
« ليراقب الرب بيني وبينك حينما نتوارى بعضنا عن بعض » ( التكوين ٣١ -  
٤٧ ) وبإلها من اشتاقات ! ان تلك الأكوام من الحجارة التي ينصب البداة  
حذاءها خيامهم ، لتشير الدهشة في الصحراء حيث يمر الانسان فلا يترك أثراً .  
وهو يتقصى حينئذ في سيرة الجدود والظروف والمناسبات المتصلة بتلك الأكوام .  
ثم ان اسماء تلك الحجارة العتيقة التي غرزت في طريق القوافل ، اذا ماتفحصها  
المروء ، ضمت في مقاطعها قصصاً قديماً جداً يزدهر ويتأسك في مخيلة المسافرين .

ثمة افساس حر كوا هذه الصفاح . فم كان مملهم ؟ وهم اطلقوا عليها اسماً . مساهو  
مدلوله ؟ وهكذا تتألف الروايات .

ومن بين جميع الحجارة التي تعتمد عليها سيرة يعقوب ، لاريب في ان  
الحجر الذي نام عليه كان أوفى نصيباً من غيره بتكريم الحجاج ( التكوين  
٢٨ - ١٠ و ١٩ ) فهو قد ارتحل اذن من بئر سبع قاصداً حران . فاستراح في  
مكان ما وقضى فيه ليلته لأن الشمس قد أفلت . فجمع حجارة المكان وجعل  
منها وسادة . ثم غلبه الرقاد في ذات المكان ، واذا به يرى حلماً أفزعاً فقال :  
« ما أرب هذا المكان . ما هذا الا بيت الله وهذا باب السماء » . ونهض يعقوب  
باكراً فأخذ الحجر الذي توسده فنصبه . وجعل منه أثراً تذكاريّاً . وارق  
زيتاً على قمته ودعى هذا الموضع بيت ايل بينما كانت المدينة تسمى سابقاً لوز .  
ووعد يعقوب لئن اعانه المولى على رحلته « ليكونن هذا الحجر بيت الله » .  
وهكذا ، كلما عبرت القوافل بالقرب من ذاك الحجر المنسوب في البادية ،  
راودت ذكرى يعقوب اذهان الناس وراحوا يتعدهون فيما بينهم كيف عاهد  
المولى هنا يعقوب كما عاهد ابراهيم من قبل . وما من شك في أن المسافر بدوره  
كان يسفع الزيت على النصب ، يبتغي هو أيضاً حماية المولى مدة ترحاله .

وتتصل اخبار موت يعقوب بالآثار الحجرية على أوثق ما يكون الاتصال .  
فتبدو كأنها تولدت منها ( ٤٩ - ٣٠ ) « ونقله ابناؤه الى بلد كنعان ودفنوه  
في المغارة التي في حقل المكفيلة امام بمرا والتي اشتراها ابراهيم مع الحقل من  
عفرون الحثي ليملكها مكاناً لقبره » . ومثل هذه الدقة الطبوغرافية انما تكشف  
الموضع الذي كان مصدر الرواية . وحمل اولاد يعقوب أباهم الميت ودفنوه في  
الصحراء . اذ كان لا بد للتوراة من أن تفسر الأجلال الذي أحاط خريجه في

كنعان ، ومن أن قين كيف كان ليعقوب قبران . وانخذ النص جميع الاحتياطات ليعول دون الشك . فهو يقبل الروايات التي تحوم حول الآثار والقبور واكوام الحجارة العتيقة ويكتفي بان ينسجها بعض الشيء . وقد أشير الى هذا القبر مرتين وبنفس الدقة وذات الالاح وعين العبارات التي وردت في تحديد رمس ابراهيم وساره . وفيه كل هذا التاكيد ؟ اليس من البديهي أن مثل هذا النص انما يقدم لنا عنوان مذبح ويدلنا على فرار ؟ قبور التوراة هذه ! كم جاءها من العبرانيين وانحنوا خشعاً أمام كهوفها وقبأوا الحجر الذي كان يحميها . وهكذا تعود بنا الأمرة الناطقة الى أصل الأسطورة . فهي التي أملت أخبار سفر التكوين .

أما سفر الخروج فهو نشيد سيناء . على هذه الكتلة الصخرية تلقى موسى رسالته ، وعند قاعدتها سار بشعبه ، وفي هذا الموضع انزل عليه المولى الوصايا العشر . وذروة الرواية هي تصوير العاصفة فوق الصخور المدوية والاله الذي يكلم موسى اله يرعد . واملاء الوصايا العشر يرافقه وميض البروق وهزيم الصاعقة ، بينما كانت هوج الرياح تدفع الغيوم وتعصف في الوديان كأنها أصوات بوق يمزق نياط القلب . فوحشة المكان ، وتلك الصخور الوعرة المتساوية ، وتلك القمة المدبية التي تغشاها أنجرة تندلع منها النيران ، وتلك السماء المزججة القاصفة ، كيف كان لرحل البادية أن يتاملوا هذا الصراع الجبار بين عناصر الطبيعة ، من غير أن تنطبع أنفسهم بطابع الذعر الالهي ؟

ولئن حرم على اقدام العامة ان تطأ هذه الأرض المقدسة ، فقد بقي جبل سيناء الذي تهزّم فيه صوت المولى تعالى ، مركز اشعاع ديني وقطباً يجتذب اليه القوافل . فكان يشار الى الصفاء حيث سجد موسى قبالة العوسج

الملكوت ، والى الصغر الذي جلس عليه لما تصول يشوع وعماليق ، والى الحجارة التي استخدمت في تعداد الأسباط الاثني عشر . وأحداث سفر الخروج هي وقائع كل رحلة من مصر الى سيناء . فعبور البحر الأحمر والالتقاء بالينابيع المالحة ، والواحة التي ضمت اثني عشر عيناً وسبعين نخلة ، والينبوع المتفجر في الجبل ، والأماكن التي اجتازها بنو اسرائيل ، كلها تحمل أسماء تقسح المجال لتأويل بارعة . وجميع هذه الروايات تلخص انطباعات المسافرين ساعة وصول القافلة .

اما قصة المن والسلوى فلسوف تستحدث في معبد سليمان تلقاء بعض الجرار المتروعة طحيناً التي حافظ عليها الناس لعدة ذهبت عليهم . فلما أرادوا تفسير وجودها تخيلوا انها كانت نموذجاً بما قدم للعبيرانيين من غذاء ابان عبور الصحراء . ولكي تعطي رواية التوراة دليلاً على صحتها ، كشفت من تلقاء ذاتها عن مفتاح سرها . واذا كان اليهود يجمعون المن في البادية رأى موسى انه يجدر بهم ان يحفظوا بعضه لكي يكون عبرة للشعب . فقال اذن لهارون : « خذ قسطاً واحداً واجعل فيه ملء العمر مناً وضعه امام الرب للحفظ في اجيالكم » . وعلى حسب ما أمر الله موسى ، وضع هارون الجرة لتؤدي ما عليها من شهادة ، بغية ان يحفظها الناس . وعلى هذا فان جرة طحين كان يتعهد بها القوم في المعبد لعدة مبهولة ، اوجدت معجزة المن المتساقط في الصحراء . ومن شأن الخيال ان يعمل على بعث الماضي على نحو معقول . فتولد الاساطير بدافع من الجهد العقلي امام بقايا مقدسة . وأحياناً يتوقف كاتب سفر الخروج ليقول : « ويكون متى سألك ابنك غداً قائلاً ما هذا ؟ تقول له بيد قوية أخرجنا الرب من مصر ، من بيت العبودية ( الخروج ١٣ - ١٤ ) » ويكون حين يقول لكم اولادكم ما هذه الخدمة لكم ؟



انكم تقولون هي ذبيحة فصع للرب الذي عبر عن بيوت بني اسرائيل في مضر  
لما ضرب المصريين وخلص بيوتنا ، ( الخروج ١٢ - ٢٦ ) وتبدو لنا الطريقة  
المتبعة بوضوح تام . فقد اوجدت لتبرور بعض الطقوس الغامضة . كما اوجدت  
لتبدل على الطابع المقدس لاماكن الحج بل ولائاث المعبد ايضاً .

ونمت شيئاً فشيئاً اصعاحات سفر الخروج التي ادرج فيها لوحا  
الشريعة . على ان الاضافات دخلت في الاطار الاساسي . ودائماً وسط فصف  
الرعد يملئ المولى تعالى شريعته . فيبدو على نشيد سيناء انه ينقطع لحظة ، ثم  
يستأنف مجراه أخيراً . ويعود اندفاع اليهود نحو أرض كنعان . وتظهر لنا  
من جديد تلك الحجارة التذكارية التي كانت تشير الى محطات القوافل ، والتي  
هي مركز اشعاع هذه الاسطورة الملحمية . وهناك موضع ، دون سائر  
المواضع ، ربما اجتذب اليه تكريم الحجاج ، ونعني به المكان الذي عبر فيه  
الشعب اليهودي بعد لأي نهر الأردن . فانتقل من الصحراء الى الارض التي  
طالما سعى اليها . وهذا العبور مفصل بأسباب في الاصعاح الرابع من سفر  
يشوع الذي يصف جميع ملابساته . فقد انحسر مجرى الاردن ليتسنى  
للقوم اجتيازه سيراً على الأقدام . وتخليداً لذكرى هذه المعجزة دعا يشوع  
رجلاً من كل سبط من الأسباط الاثني عشر الى ان يتزع حجراً من المنيل .  
ونصبت تلك الأمرات الاثنتا عشرة على الضفة . كذلك القى يشوع اثني عشر  
حجراً وسط الأردن عند مواطئ أقدام الكهنة حاملي تابوت العهد . « وهي  
هناك الى هذا اليوم » . وهنا ايضاً ، حينما أرادت القصة أن تقيم الدليل على صحة  
المعجزة ، اظهرتنا على طريقة نشوء الاسطورة : « واذا سأل بنوكم غداً آباءهم  
قائلين ما هذه الحجارة ؟ نجيبونهم حينئذ قائلين ان مياه الاردن جرت امام تابوت

عهد الرب ، لما عبر الاردن . وإن مياه الأردن قد قطعت من وسطها . ولهذا تصلح تلك الحجارة لتكون ذكرى لبني اسرائيل الى الأبد . وهذه القصة برمتها التي تكرر عبور البحر الأحمر ، قد تخيلها إدفن أناس كانوا ينظرون الى حجارة اقيمت في احدى مخاضات الأردن ، والى الصفاح الاثني عشرة المنتصبة على شاطئه .

ثم كانت أخبار الفتوحات . ويظهر من جديد الحجر التذكاري : « وأقاموا فوقه رجمة حجارة عظيمة الى هذا اليوم فرجع الرب عن حمو غضبه . ولذلك دعي اسم ذلك المكان وادي عخور الى هذا اليوم » ( يشوع ٧-٢٦ ) وفي موضع آخر من التوراة ، نجد قصة تتعلق بقبر ملك مخذول : « وأقاموا فوقه رجمة حجارة عظيمة الى هذا اليوم » وتجري القصة على هذا النحو من أثر الى آخر . فتربط الرجم أحداثها المختلفة . وفي هذه المرة ، يسير طريق الحج مراحل الفتوح . وأشهر تلك الانتصارات ، يوم تغلب يشوع على خمسة ملوك من بني كنعان . ولا تزال ساحة القتال شاهدة على ذلك اليوم الذي تحققت فيه المعجزات : « وبينما هم هاربون من امام اسرائيل وهم في منحدر بيت حورون رماهم الرب بحجارة عظيمة من السماء الى عزيقة فماتوا . والذين ماتوا بحجارة البرد هم أكثر من الذين قتلهم بنو اسرائيل بالسيف » ( يشوع ١٠-١١ ) وهكذا وجد على سطح الأرض كثير من المواقع الصخرية التي توحى الى الحاطر بوابل من الحجارة ، كمقاطعة كراو التي أهلك فيها هرقل جنود الليغور بحجارة من سجيل ؛ أو تذكر بتهافت الجبال ، كأغوار وادي ثامبه حيث نوم الأغريق سقوط العمالقة الذين صدمهم زوس عن الالوب . وكان اليهود أيضاً ، أمام سفوح جبل بيت حورون ، يؤولون بعض الانكسارات الجيولوجية

بقولهم انها شهدت أيام نصر من عند الله . وأخذوا يتأملون ملياً تلك القذائف التي سحق بها ربهم أعداءهم ، ويحيطونها بعواطف التكريم والعرفان . وئمة قبر صغري قديم ، بجوار حومة الوغى ، ضمه اليهود على نحو طبيعي الى المأساة الكبرى ، وجعلوا منه سجن الملوك المهجورين ومدفنهم . فهم قد اعتصموا به بعد فناء جيوشهم . فأخرجوا منه وشنقوا ثم القيت فيه جثثهم ووضعوا حجارة كبيرة على فم المغارة بقيت الى هذا اليوم ، . وتكشف هذه العبارة عن مصدر الحادث . ولعلها شهادة حارس المكان فاه بها وهو يشير الى أطلاله .

ونحن ، أمام تلك النصب الضخمة التي خلفها لنا ما قبل التاريخ ، نبحث دائماً عن أسباب الجهود التي تبدو لنا فوق طاقة البشر . ويوحى لنا أحياناً اسمها بأسطورة تفسرها ، وهي ترتبط أحياناً أخرى برواية قديمة جداً تساعد على تحديد بعض ظروفها . فقد لاءمت قصة فتوحات يشوع في بلاد كنعان ذلك البسيط الحجري عند مرتفع بيت حورون ، وقبور الصغرية . وقبالة أثردارس ، أو خرائب لانستين معالمها ، أو أكداس من الحجارة ، يصعب علينا أن نكبح خيالنا . فنحاول أن نتصور البشر الذين حركوا تلك الصفاح ، وأسباب جهدهم ، وطراز معيشتهم . وينمو اهتمامنا بالأثر حينما نفترض له فرضية معقولة . ونجمل اليها فقط أننا أتينا بتأويل له . لكنه في حقيقة الحال أحدث في نفوسنا صوراً ومشاعر جديدة . وبينما نحن نجد في وصله بالماضي ، فإنه يحمل الحاضر ويرسم على المستقبل . ونحن نتقصى القوى التي كان محصلة لها ، إلا أنه نقطة الانطلاق لأفكار غير محددة . ويؤدي جميع مساعانا لوضعه في إطاره الزمني ، الى أننا نجعله يفرص في أحماق تفكيرنا ويكون مسبقاً معتقداتنا اللاحقة .

تنقضي الأجيال وفي أثنائها ينسى الناس بعضهم بعضاً ، كل الف عام ،

لو لم يالفوا نحت الحجارة ونقلها من موضع الى آخر .. ومهما تكن هذه الآثار بدائية فانها دليل على جهد واسارة الى ارادة وتخليد لعاطفة . وينطلق الانسان الحديث توأ الى الذكريات الجذ البعيد ، فيتعرف صوت جنسه كما لو كان نداء عبر العصور وحديثاً يتخلل الأحقاب . ذلك هو مصدر كثير من الأساطير والمعتقدات التي قد تطفو مبهمه لا تستقر على حال . إذا هي لم ترتبط بالآثار او المواقع . والمواطن التي تحملها سرعان ما تضعل وتلاشى إذا هي لم تشع من اشكال مجسمة . فهذا الطلل وذاك الصخر وتلك المغارة او ذلك ينبوع كل هذه الأشياء باقية بعد زوال الأجيال الأنسانية . وبفضلها تعمي البشرية استمرارها . ومنها يستمد الجمال الشعري ، والمفاهيم الأخلاقية والعقائد الدينية ، قوة حين تترج بحس الخلود . وأحياناً تبدو لنا الآثار وقد بلغت من القدم ما يجعلنا نظن انها عاصرت نشأة الكون . وهكذا ولدت اسطورة برج بابل في ظل مرتفع هائل نصب اطلاله المهجورة في البادية . وكانت التوراة الأولى ملحمة القبائل البدوية ، ونشيد التائه بين الصفائح الضخمة .

. . .

وما من بلد افضل من مقاطعة بروتاني الفرنسية للدلالة على العلاقة المتينة التي تربط الحياة الدينية ، ذات الصلة الوثيقة بالشعر والخيال الأدبي ، بهذا التقديس الفطري الحقي الذي يخص به كل انسان جمال الطبيعة . وتلك في الغالب وسيلة نتوسل بها لندرك ذاتنا فيها . لأننا نعجب بها طوعاً اعجابنا بعمل فني . وربما تراءت لنا مقاصد الفنان بل ومهارته خلف منظر رائع أو ضاحك . على ان الفنان ، في هذه الحال ، يتجاوز طاقة البشر وسرعان ما يطبع «عشق الطبيعة» بطابع ديني . وحينما يقصد المرء بقعة شهيرة ، فمن النادر الا يستوقفه في المكان الملائم معبد شهير هو هنا شبه بوردة تزدان بها المنطقة . وكان الناس الذين

تعاقبوا على هذه الأرض قد دفعوا الى اقامة المعبد بدافع ارادة مجهولة تنبعث من المنظر بأمره . فاقصر الفن الانساني عندئذ ، كما هي الحال في الغالب ، على مسايرة توجيهات الطبيعة . وكان مقدراً على جزيرة جبل القديس ميخائيل الأعل ، وعلى تلال بوي Puy البوكانية ، ان تكون قاعدة لمقر الآلهة . فكان من البديهي ان مثل هذه المظاهر الجيولوجية القريبة ، لا يمكن تأويلها من غير تدخل علوي . كذلك قال ايفاندر للبطل ايناس وهو ينظر الى قمة الكايتول المشجرة : « لا ادري من هو ، لكن المأ يسكنها ، وكانت تتفتح بمجموعة زاهرة من الأساطير حين نتأمل المكان ، لان بنية الفكر الانساني تلي عليه ان يجد تعليلاً لكل ما يثير دهشته .

وفي بلدة فاويه Faouët ، أذهلت الناس منذ زمن بعيد صخرة معلقة ومتصلة بسفح جبل وعر . حتى كادوا يعتقدون بمحدث معجزة في ذلك المكان . وليس من مصدر آخر نعال ، اساطير الأغريق حول العمالقة الذين كوموا جبل بيليون فوق اوسا ليتسلقوا الأولمب . فأقيم اذن في بلدة فاويه معبد حذاء قمة المنحدر الذي يطل على النهر من علو مئة متر . ومن تلك الشبوة تضم العين منظرأ بلغ الغاية في الاتساع . وهذا التأمل يغذي شعور اجلال السكان للقديسة باربا Barbe والقديس ميخائيل . وبذلك يلقي احترام القديسين جذوره في طبقات الأرض .

وفي أعماق خليج دوار نيتز Douarnenez الرحيب ، وعلى سفح مرتفع منه يسرح المرء طرفه حتى المنفذ الرائع الى المحيط . ومن رأس شيفر Chèvre الى شبه جزيرة راز Raz ، كانت الكنيسة المسماة سانت آن-دولا بالود Sainte Anne de la Palud تجذب اليها في كل عام عدداً لا يصدق من الخجاج .



كيف استقر هذا التقديس لسانت آن في قعر ذلك الخليج ؟ من ذا الذي قال لسكان تلك المنطقة ان القديسة آن ، أم مريم العذراء ، التي ولدت بين ظهرانيهم ، قد أمت ذاك المكان لتموت فيه بعد رحلتها الى فلسطين حيث زوجت ابنتها نجاراً يدعى يوسف ؟ هذا ما لن يستطيع إدراكه اكثر المؤرخين فضولاً . على ان اسرع جولة حول الخليج تكفي لتبين لنا ان قاع هذه الصدفة الواسعة هو الموقع الذي يؤمه على نحو طبيعي سكان الشاطئ الممتد من كروزون Crozon الى رأس راز ، اذا هم أرادوا ان يجتمعوا . ومن ذاك المكان يلبح المرء عن بعد جميع تلك اللطخ البيضاء الصغيرة المأهولة بالناس . وان لم يكن فوق تلك الرمال الحاوية سبب يحمل القوم على احداث مدينة او ميناء للصيادين او أرض للزراعة بيد أنه قدر لهذه التلة الصغيرة المكسوة بالنبات الوحشي ، بالنظر الى موقعتها ، ان تصير انشط المعابد في مقاطعة بروتاني . ففي كل عام ، وفي يوم محدد ، تنطلق الزوارق من جميع نقاط الخليج حاملة آثاراً دينية ورايات الكنائس على الشاطئ ، بينما تجر جياذ كورنواي Cornouailles الصغيرة عربات مليئة بالرجال ذوي القبعات المزينة بوشاح ، وبالنساء اللائي غطين شعرهن بالقماش المحرم . ووقتئذ يتحرك الموكب الفذ في المنظر الرهيب ، حول الكنيسة الصغيرة . ولم يتيسر للقديسة باربا ان تستقبل هذا العدد الوفير من الزوار إلا لانها استقرت في مركز الخليج .

وتجود أراضي كرناك Carnac و كيبرون Quiberon ولوكارياكر Locmariaquer البائرة ، بسيل من التأملات على من يتقصى الأسباب التي تدفع الطبيعة الجميلة أو الغريبة الى تغذية الايمان والتفكير على نحو مستمر . ولم تكن سلاسل مينيك Ménec الجسيمة التي اتسقت في صف رائع من الصفاح المثبتة في أرض غير مسوية ، مظهراً اليفاً من مظاهر الطبيعة . بل هي أقرب الى الهندسة

والفن البشري ، على أن أثر الانسان في هذه الهندسة تافه طفيف ، اقتصر على نظم تلك الحجارة الضخمة ورفعها . وكانت القوى الطبيعية هي التي نحتها . فكان بوسع علماء الجيولوجيا ، دون الفنانين ، ان يشرحوا لنا تكوين هذه الصفائح المستديرة الحشنة . على ان تلك الرواسي من الحجر الأجل التي تسحب وراءها ظلالاً مديدة كأنها جماعة من الحجيج اخذوا في سمتهم ، وتلك الاشكال الغريبة التي تظهرها أشعة المساء أو ضياء القمر الشاحب مظهر اشباح هامت على وجهها ليلاً ، وتلك الرياح التي تصفر في العراء ، كل هذا ينزع بالنفس الى ان تتوهم في المسكان حياة مستسرة ، وكائنات خفية ، وأرواحاً متأوّهة قلقه تهم في فضاء خاور ليس فيه الا قفر وسكون . ومن ذا الذي ينبئنا عن عدد الأساطير التي انطلقت من تلك الحجارة العتيقة ؟ لقد ملأها علماء الفولكلور بمجموعات كاملة ، كانت نشيد الذعر من امام سر الظلمات والموت .

وارتبطت واحدة من هذه الأساطير بالديانة المحلية ، وبتاريخ القديس كورنيلي ، إذ حظ رحله في مقاطعة موربيهان Morbihan . وكان يتعقبه جنود وثنيون ، حولهم الى حجارة حينما اوشكوا ان يمسكوا به . وبذلك دعيت صخور كرناك « بجنود القديس كورنيلي الاجلاف » .

وأوحى قيام تلك الصفائح من الحجر الأجل المنتصبه صفاً صفاً بصورة العساكر المصطفين . وأتم بقية الرواية التداعي بين هذه الصورة وبين استشهاد القديس . لكن العلماء المعاصرين الذين يدرسون تاريخ الخرافات لا يقنعون بمثل هذه الأساطير الساذجة ، فاستنجوا من اتجاه صف الحجارة مدلولاً فلكياً ورأوا فيه تجاوباً مع انقلاب الشمس واعتدال الليل والنهار . وهذا التعليل لا يكاد ان يكون اكثر احتمالاً من حكاية القديس كورنيلي لانه نشأ بنفس

الطريقة التي قد دعونا الى ان نسبع على الماضي مشاعرنا الحديثة . فأولئك  
البناءون البدائيون الذين لم ينجحوا الحجر بعد ، فاكثفوا بنقله من موضعه ، هل  
واموا شيئاً غير صف الصفائح وجعلها في خطوط متوازية أو بشكل دوائر ؟  
ومها يكن من أمر ، فان تلك الهندسات البسيطة اثارت ، بعد قيامها ، فضول  
الناس . ومحى ضياء الذكاء المرس المنتبه ، ذكرى البصيص الخافت الذي انبعث  
منه . وتصرمت الاسباب بين هذه الحجارة الصماء وبين الانسانية التي كانت  
تزداد دهشة كلما استعصى عليها سر الغرض منها . على أن الجهد الانساني كان  
فيها ظاهراً بحيث لم تنقطع تلك المناظر عن التحدث الى الفكر . وفي هذه  
الارض التي سيطرت عليها عمالقة خفية ، لم ينقطع سيل الاساطير . وتطلب  
تلك الكتل التي لا شكل لها ، تفسيراً لامناس منه . فكانت شروح ساذجة ،  
وأخرى لا تخلو من ادعاء ، منذ قصة صفار المتسولين التي ذكرنا بجنود القديس  
كورنيلي الى نظرية علماء ما قبل التاريخ التي تدخل في حسابها انقلاب الشمس  
واعتدال الليل والنهار . وفي أصل كل هذا القمص الشعري وهذه النظريات  
المتافيزيكية لا يوجد غير تلك الكتل من الحجر الأعل الشبيهة بتلك التي حطمها  
البحر ونمقها على شواطئ الارموريك Armorique . ان اثار الفن مادة نقش فيها  
الانسان تفكيره ، وكفلت المادة الاستقرار ، اما الفكرة فتتغير بتغير الاجيال .  
فاذا كانت قصة خفية ، لم تنقطع عن تغذية مركز اشعاع اسطوري .

بل ليس لازماً أن يضيف عمل الانسان الى عجائب الطبيعة ، حتى تدب  
الروح في كل تلك الصغور فتلهم الملاحم الساذجة حيناً والرهبة حيناً آخر .  
فالصراع الذي دام ألوف السنين بين الموج والحجر الأعل قد نحت حول شبه  
جزيرة بريتاني رسوماً غريبة ، وعمالقة ملتوية يتلهى بها عابر السبيل أو يرتعب منها

حين يرى شبحها الممتد فوق افق البحر . ولكثير من هذه الحوارق الغرائبية اسم وتاريخ . وربما اقام احياناً بعض القديسين ، كما هي الحال في بلوماناخ Ploumanach ، معبدهم في ظل صخرة منها . وعند رأس مقاطعة راز Raz تتوغل القارة في عرض البحر فتدكها الأمواج دكاً عنيفاً . والجزيرات المنتثرة أمام الرأس تتصل به على نحو واضح تحت سطح الماء ، بما يحمل الانسان حملاً على ان يفكر في كل ما ظفر به المحيط على الأرض، اثناء ذاك الصراع الذي لا هوادة فيه ، والذي اهاج فيه أحد العنصرين على الآخر . اضع الى ذلك زئير العاصفة وصفير الأمواج المتلاطمة . وها نحن نشاهد قرار الملك ايس Ye الذي اقتص أثره المحيط الهائج . وكل هذه الأساطير المنبعثة من المواقع العاطفية تتجمع خلال الفراغ . إذ نسمع ، على مسافة كبرى من ذلك المكان في داخل البلاد ، عويل يخرج من هوة هويلغووث Huelgoat ، فتعرف الناس صراخ ذينك العاشقين اللذين تواصلا يوماً واحداً فالتفت بهما في الوهدة ابنة الملك غرالون Grallon . ولا تزال هويلغووث وصخورها المبعثرة التي فرشت بالطحلب ، مركز اشعاع رائج للخرافات . تعرف فيها الحبال الشعبي المكان الذي ضم عائلة العذراء . واكتشف فيها المؤرخون معسكراً لأقوام الكلت Celtes ، هو معسكر الملك ارتوس Artus . وهكذا تقص جميع هذه الحجارة قصصاً جميلاً لروادها ممن اوتوا شيئاً من الحيال .

في تلك الصخور القريبة التي هي نتيجة اضطراب ارضي وانشكال الجزيرات ، وفي تلك الالتواءات المتعجرة ، يشاهد المرء أشكالا بقدر ما يشاهد في الغيوم المتحولة . وبهذا يفسر العمل المائل الفذ الذي أتى به ناسك روتنوف Rothénuef ، ذاك الكاهن الذي استبد به هوس الكتلة والأزميل فكروس حياته ينقش وجوهاً عجيبة في صخور مجاورة لمدينة سان مالو Saint-Malo . ولم يكن هذا



النعات العنيد بحاجة الى الابداع . بل كان حسبه ان ينقاد الى ايجاء الأشكال . لأن اضيق الناس خيالاً يأخذ بالغليان امام هذا الشئيت من الرسوم النافرة . فدفعت اليه المادة بالصورة الاولى لتمثاله . وكان يكفيه ان ينقر بالازميل نقرة كبرى هنا ، وان يحفر قليلاً أو ان يبرز نتوءاً وها هو شكل ينبعث من الحجر . وكان حسبه ان ينظر الى الصخر حتى يرى التمثال يخرج منه . فلا يكلف النعاعات نفسه مؤونة الخلق . فكان عمل يديه يتم توجيهات العمل الجيولوجي . وناسك روتنوف هذا الذي يتحدث الادلاء عن انتاجه بقليل من الاعجاب ، لم يفعل سوى ان ترجم في لغة النعت ، ما استوحاه شعر السكان من اشكال فرضت منذ زمن بعيد على صور الصخور الناتئة ، والحجارة المبعثرة والصفوات المنتصبة .

ونفذ تقديس الصفائح في تفكير القوم بحيث ان البيانات عندما وردت من خارج البلاد لتفرض ذاتها عليها ، قد حملت في بادىء الأمر على قبول تلك العادات الروحية القديمة . ونحن لانعلم شيئاً عن اصول هذا الاعتقاد ، لأن الأخبار انما تروي الحوادث ولا تصف الحالات النفسية . وقد لي الحجارة العتيقة بشهادتها حول تلك الميزات الأخلاقية التي تنشأ منها الآلهة . ولقد استطاع ارباب اليونان واليونان أن يدخلوا مقاطعة بروثاني . وهم لم يطردوا قطعاً المحتلين الأوائل الذين استقروا في الصخور القديمة . وربما حاول الناس وقتئذ ان ينقشوا في النصب وجه رب من الأرباب الوثنية ، بيد أن الحجر الأصيل بقي مستعصياً على تلك الآلهة المرمية ، فلم يتمكن فن التشكيل العالي - الروماني الجميل ان يلقي النعت للسكان . فاستمروا يكرمون آلهة غيبية وبنفس الوقت يوجهون عباداتهم الى حجارة ضخمة خشنة . فغاب عنهم ولمدة طويلة هذا الفن التشكيلي المعجيب الذي يحدد بدقة شخص الآلهة ويحملنا على الايمان بوجوده .



ويبدو أنهم ، طيلة القرون الوسطى ، بقوا يجهلون هذا الفن الذي يطبع بطابع انساني آلهة عزيزة المثال وقصبة ، ويجعلها تهبط الى الأرض . وفي هذه الأثناء ، اعتنقت النصب الصغرية الدين المسيحي فأثرت ان تبدل مذهبها على أن يهملها الناس . واليوم تكمل كثير منها بالصلبان الصغيرة . وبذلك اتفقت العادات القديمة مع الايمان الجديد . ويخيل الينا أن التلال البريتانية الشهيرة المكحلة بالصلبان هي من أصل محلي . ولا نطن المهندسين قد عثروا على مثيل لها في المناطق المجاورة . ومن المؤكد أن هذه الآثار قد تصورها الناس في أرض الصخور المزدانة بالصلبان . وشذب الحجر الحشن فصار قاعدة يلتف حولها افريز دقيق . وغت القاعدة ذاتها وتضخمت حتى اصبحت قوس نصر . بينازين الصليب الأساسي شيئاً فشيئاً بصورة اضافية تمثل الصلب ، ثم بكامل مشاهد عذاب المسيح ، وأخيراً بالموضوعات الأساسية لحياته . وكان هذا الازدهار التشكيلي كسباً متأخراً ، يرجع تاريخه الى آخر العصور الوسطى تماماً ، والنهضة بل والعهد المدرسي ، أي الى فترة أتم فيها الوسيط دورته . فانكره الفكر الحديث لاسباب تشكيلية أو لاهوتية . وتبنى خيال السكان في عهد متأخر تلك الأيقونات القديمة التي هي من أصل شرقي . ولاشك في ان صلابة الحجر الأعل المستعصي على الأزميل قد اعاق انطلاق فن النحت وثبطه عن النمو . ونفس المادة غير الطيبة التي تمنعت على الاشكال الوثنية الجميلة ، لم تلتن الا متأخرة ، وعلى نحو لا يخلو من التكلف ، الى تصوير تلك المشاهد المثيرة في حياة المسيح ومماته . وليس معناه ان مسيحية تلك المنطقة تزدهري الصور ، إذ قبلها الايمان الشعبي ، على العكس من ذلك ، تقبلاً حسناً جداً ، منذ أن عرضها عليه النحت ليتأملها . وتولد تكريم حار لاقديسة آن دوراي Anne d'Auray من

اكتشاف تمثال قديم لها في مطلع القرن السابع عشر . والمعروف ان القديسة آن قد منعت جنسية ذلك البلد بدافع تقديس القوم لها . وعلى أي حال ، هل تكون كورنواي اقل حقاً بهذا المطلب من فلسطين ؟ فالفن يساهم في ان يغرس في الأرض جذور المعتقدات التي استقرت فيها بعد ان طافت في ارجاء العالم . ولوانت المرء لما يسر اليه هذا القوم الذي اوتي خيالا خصباً ، لعلم انه استلهم كثيراً من أفكاره وعواطفه من تلك الاشكال الحجرية التي تبدو لنا بكاء . واليك مثلاً بورده علماء الفولكلور .

كانت كاترين الضالة شابة مسكينة اغواها الشيطان . وبدلاً من ان تعترف بخطيئة حبها ، سرقت قرباناً مقدساً ودفعت به الى عشيقها الذي اراد ان يدنسه . فكان من الطبيعي أن يقضي عليها في جحيم ابدى . ونقش النحاتون في الحجر مشهد عذابها حتى يستمد الوعاظ من عقاب الحاطئة ذعراً واقعيّاً . والف المؤمنون مشاهدة عذاب كاترين في الاخبار المنقوشة في التلال والتي تصور جهنم ، وبخاصة في تلة غيميليو Guimilieu ، وهي أشد التلال وقعاً في النفوس . وفيها ، كما في غيرها من التلال ، ينبغي أن نرى فقط موضوع نزول المسيح الى الجحيم ، كما يتدرج في سلسلة اخبار عذابه ، بين البعث والصعود . ولم يبدع الفنان هذا الموضوع ليمثل كاترين المسكينة . ولم يحطم المسيح أبواب الشيطان ليرى هذه الفتاة ، بل لينقذ آدم وحواء . ولكن من المحتمل جداً أن يتراءى للوعاظ والمؤمنين نكال الحاطئة في هذا التصوير التقليدي لعذاب سقر . وكان من أثر هذه الصور على العقيدة ان أدت الى مزج الأنجيل بمقاطعة بروثاني .

## الفصل الثالث

### التشكيل والأدب

- ١ -

كيف تتبادل الفنون الادبية والفنون التشكيلية اكتشافاتها - الاحساس  
بشكل الحياة مصدر التشكيل - لا يستطيع الفنان أن يقتبس من الادب إلا  
بعد أن يتكون التعبير التشكيلي - الكتب الحالية من المصدر كالقصاصد الهوميرية  
والافاجيل ، كيف اهتم عدداً كبيراً من الصور من غير أن تصف واحدة منها -  
رسوم الدياميس ، الفن البيزنطي ، النحت الرومي Roman .

ان التشكيل والأدب ، رغم كل ما يفصل بينهما ، يلتقيان في مناسبات  
عديدة . لأن هذين الفنين ، في الحقيقة ، غرضاً واحداً هو الانسان . فمعرفة  
الانسان ، في كيانه المادي والمعنوي ، هي غاية الروائي كما هي غاية النحات .  
ويتصل فن الألفاظ بالتعبير عن التفكير اتصالاً وثيقاً ، سواء عرض علينا ،  
أبطالاً وهميين ام شخصية المؤلف ذاته . وتبلغ دقة ملاحظته حداً من الأهمية  
حتى يبدو ان القوانين التي يخضع لها الكاتب تلتقي بعلم النفس . كما تنتزع احياناً  
لغة الأشكال التي يستخدمها النحات أو المصور يؤدي مظاهر الحياة ، بمبادئ

التشريع الأساسية . ولا يتسع المجال هنا لكي نبين كيف أن هذين الفنين اللذين ينكبّان على دراسة الانسان ، يمثلان استقصاء اولياً للحقيقة البشرية ، أشبه بالمقدمة التي تبشر بالتحليل العلمي . وحسبنا أن نذكر كيف ان فنان اليراع والكلمات يلتقي بالضرورة التقاء طبيعياً بذاك الذي يزاول الصلصال والريشة . وهذان المظهران من الفعالية الفنية يقتبسان من بعضها اقتباساً مستمراً ، ويتبادلان افضل اكتشافاتهما . وتتكامل هذه الاكتشافات وتتوافق على نحو مُرضٍ ، لأنها تصور نفس النموذج من وجهتين مختلفتين . فيدرك الانسان ذاته في الأوصاف الأدبية كما يدركها في الصور التشكيلية . بل انه يطلع ، بهذه الوساطة ، على التجارب بين واقعه المادي وواقعه المعنوي . والعصور التي طاب فيها للأدب ان يعمن في التحليل النفسي والصور الأدبية ، قد اصابها أيضاً انتاجاً غزيراً للتصاوير أو النقوش التي تثبت أوجه الشبه . وكما ان القصصيين والكتاب الأخلاقيين لا يرسمون «الطبائع» على طريقة لاروشفوكو La Rochefoucauld أو لا برويير La Bruyère من غير ان يتعرضوا ببضع كلمات الى الوجوه والهيئات ، كذلك ربما ظن نقاد الفن ، امام لوحة احيطت باطارها الذهبي ، انهم يملون الجانب الأساسي من مهمتهم ، إذا هم لم يؤثروا بقليل من الحرج والكتمان الغرائز والأهواء المتبدية والمختفية معاً ، خلف بشرة الشخص وفي صفة نظرتة وعلى خط شفتيه . وهذا التماس بين المادة والروح يمنح العالم المرثي مدلوله الكامل . وهو الذي نعيش فيه . وقد سخر بلا انقطاع لمنفعتنا ومتعتنا .

والواقع الوحيد الذي ندركه بالشعور الداخلي والأحاساس الخارجي ، هو ذاتنا المادية والمعنوية . والأنا الباطن بتناس مع العالم عن طريق الجسم الذي يتلقى انطباعات الأشياء ، وبواسطة الحركات التي تملها عليه ارادتنا . ولأن

افعال هذا الشعور المركزي وردوده ضمن الدائرة التي تحيط به هي التي تشكل نظرتنا للحقائق الأخرى . ونحملنا الأجسام المماثلة لجسمنا على ان نفسر حركاتها تبعاً للمقاصد المستترة وراء حركاتنا الخاصة . وهكذا تبدأ عيننا باطلاعنا على سوانا من البشر . وبالقياص ، تتجلى لنا الكائنات الأخرى ، وحتى فصيلة النبات ، كما لو كانت في نهاية الأمر في حالة توازن بين فعل العالم الخارجي ورد فعل الإرادة الداخلية . فنحن نتخيل الكون بأسره على غط شخصيتنا . وجميع ما فيه من كائنات وأشياء هي عندنا بمثابة اجسام لاهية لها . (١) وتلك الحالة الفذة التي تجعل ذاتنا الباطنة بتناس مع العالم الخارجي ، نحدد موقف كل فكر في الحياة العامة والتأملية ، سواء عند الطفل الذي ينقاد الى دوافع بسيطة ام عند الفيلسوف الذي يسمو الى نظريات رفيعة . ثم ان حياتنا الروحية ، من احساس وارادة ورغبة وفرح وترح ، تصل الشعور بالأشياء ، وتنشط هذا التبادل بين الحس والارادة ، بين التأثيرات التي نلقاها وبين اوامر الحركة التي نصدرها . وان التوازن بين كياننا المعنوي والمادي ، الذي يسبب غبطة الفكر والجسم فتتألف منها فردية الشخص ، انما يضم في شوق واحد فنون الانسان وعلومه . فتتبادل فنون الأدب وفنون الرسم اكتشافاتها . وهذا هو موضوع دراستنا . والشعر احياناً هو الذي يتلقى دفعاً من ابتكارات التشكيل . وغالباً ما كانت هذه الابتكارات منطلقاً للأزدهار الأدبي المعاصر لها . ففي الحضارة الأغريقية ، يبدو ان النعت قد سبق النزعة الإنسانية عند الشعراء والفلاسفة . بينما كانت الكتب المقدسة ، في العالم المسيحي . على العكس من ذلك ، اسبق الى

---

(١) كذا في النص الفرنسي . يجيل البنا ان في الأمر خطأ مطبعياً ، وان الصواب هو : « هي عندنا بمثابة اجسام حية » .



الظهور من تفتح الفنون المشخصة ، وحسبما تكون الهيمنة للتشكيل أم للأدب . فان الجمال الصوري أو التعبير الأخلاقي هو الذي يفرض ذاته على اتحاد هذين العنصرين الانسانيين . وفي الغالب الأعم ، يظهر أن الثقافتين تتماصان وتتعاونان تعاوناً متبادلاً . وهناك ضرب من التصوير يرمي بسهولة الى تأثيرات مشابهة لتأثيرات الأسلوب التي يسعى اليها الشعراء .

ونحن نعلم ، على جانب من اليقين ، المراحل التي مر بها النحت في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد . كان ذلك هو العهد الذي أبدع فيه نحاتو المرمريون والديوريون نموذجاً انسانياً بلغ انشاؤه حداً من الكمال . حمل الفن الأوروبي ، خلا عهود الجهل والهمجية ، على دراسته ومحاكاته ، بقدر ما فعل مع الطبيعة ذاتها . بل ايضاً راح يستشيرها ليقوم ، تبعاً لأفاقته المثالية ، تشويه النموذج الحي وخسته . وتشكلت هذه الصور في تقدم دام قرنين . ذلك التقدم الذي كان له وحده اتجاه الأنبيات والتفتح الحيوي ، ان لم يكن له استمرارهما . ويستحيل علينا ان نرى في هذا التكوين غائية تختلف عن غائية الأسباب الداخلية ، أي منطق التشريع نفسه والاحساس بما قصدت اليه الطبيعة ، من توازن الجسم وبالتالي رشاقة الهيئة ، وآلية الهيكل العظمي والعضلات ، ومرونة الحجم وتملك الحياة تملكاً تاماً بواسطة حقيقة الأشكال . ولما ثبتت هذه النماذج التي اطلق عليها الأغريق اسم القوانين . اجلّت المدرسة الفنية افانيتها التي لا تشوبها سائبة ، وكيفتها في استعمالات متباينة . والظاهر ان التصوير نفسه — بقدر ما يمكننا ان نتخيله ورغم ما يغريه من العنف والحركات المثيرة — قد أثر الكمال البارد بعض الشيء ، للنماذج التشكيلية ، على الانفعال الذي يشوه الملامح . وبذلك

ندرك ان جمال النحت المثالي ، في النزعة الانسانية اليونانية ، قد بسط سلطانه  
حتى على حركة الأهواء العنيفة .

والنحت الفرنسي في القرون الوسطى ، وإن أعاد انتاج النحت الأغريقي  
الرائع ، فقد أصاب نجاحاً مختلفاً . وكان التمثال الوثني قد انطلق من العدم ،  
أو ما يشابه العدم . فكان قطعة خشبية او حجرية لانت تدريجاً لأشكال الحياة . اما  
التمثال المسيحي في القرنين الثاني عشر والثالث عشر فقد تقدمته عصور عديدة من  
التصوير . وجميع موضوعات الأيقونات ، من حوادث واشخاص ، كان قد ثبتها  
الفن البيزنطي منذ خمسة أو ستة قرون ونشرت التماثيل الصغيرة ، في الوقت  
الذي أدى فيه غياب النحت الى حرمان فنون الرسم من كل حس واقعي . ولما  
عاد النحت الى الظهور ، كان في البدء على صورة حفر ناتيء ينقل بلغة النقش  
البارز أشكالاً صغيرة مضطربة ذات بساطة متكلفة . فكان الانفعال التصويري  
متعلقاً على سمو التشكيل وحقيقته . وكان لازماً على تلك الشخص المشوهة حتى  
تصير تماثيل جذيرة بالبقاء ، وأجساماً حية لها حجمها ووزنها وتوازنها ، ان تجتاز  
الفترة الصلبة لكل تمثال قديم . واضطر النحت في القرن الثالث عشر الى أن  
يحرر من عرائش تماثيل ضخمة كالأعمدة ووجوهاً صلبة . وان يسترها بالأنفحة  
المرنة . وخلال جيل واحد استعادت الصور القوطية الصفاء المثالي لآلهة اليونان .  
على ان تلك القسوة الجبارة لم تكن من طبيعة هذا الفن الذي ينبع من الكتاب  
المقدس . فهو لم ينحدر عن التشكيل الصرف . فلم يلبث ان عثر على طابعه  
العاطفي والتعبيري في النحت المثير والواقعي في نهاية العصر الوسيط .

ويجعلنا النشوء التشكيلي لمدرسة من مدارس النحت ترى بوضوح انه  
لا يتأثر ولا يمكن أن يتأثر في الأصل إلا باعتبارات شكلية . ولا يبدو على

تأثيل القرن الثالث عشر أنها تشذ عن هذه القاعدة إلا لأنها لم تنطلق من العدم، بل من بقايا الفن القديم التي خلفتها الوثنية بواسطة التصوير البيزنطي والرومي. لكن تأثيل المدخل الملكي لكنيسة شارتر Chartres ، وسط الفن الرومي الشبث الغزير ، تستعيد البساطة التشكيلية التي سوف يتولد منها نحت حديث، وأشكال حجرية لها أبعاد جديرة بالبقاء ، ومئاته صحيحة . وفي هذه المرة أيضاً ، لن يكون النموذج الذي سوف يهتدي به مبدعو الأشخاص الحجرية ، صورة تقليدية متوارثة ، بل كان مستمداً من الحياة عن طريق الرصد والذوق السليم، وفي المحاولات الاولى التي مازالت مختلفة أو فاقصة ، اكتشف الذكاء أخطاءها فاصلحها ، وولج الفن فترة الفتوح التي تسبق النضج والتي يسجل فيها كل جيل من الاشكال ، مراحل السير الذي يدنيه من الحقيقة . وحينما يتقصى مؤرخ الفن عهود الاكتشاف هذه ، يعنى بالصور البدائية عنايته بصور النضج ، وذلك موقف عادل . اذ يعلمنا التاريخ أن نتعري العاطفه والصدق في شخصية الفنان المبدع ، لا في نجاح مدرسته ، أو نجاحه العابر . ولا ينبغي لهذا الانصاف ذي المفعول الرجعي أن يجعلنا ننسى وان يحملنا على ازدراء ذاك الجهد الداخلي الرائع الذي يدفع الفنون التشكيلية الى التمكن من اشكال الحياة ، كما لو كانت تأتمر بغائية حيوية . ولا يجوز لنا أن نتخلى عن هذا الشعور في دراساتنا الفنية . وهو حينئذ ينهانا عن أن نفترض في مصدر التشكيل شيئاً غير الاحساس بأشكال الحياة . ويمكن للاعتبارات الأدبية ، والمقاصد النفسية ، والفكر والأهواء ، أن تتدخل عندما تبلغ تأثيلنا مرحلة النضج . أما قبل ذلك، فإن الجهد كله مكرس لأنشائها .

وتتفرغ المدارس الفنية القديمة للأبحاث التقنية ، واخضاع المادة للفكرة

التشكيلية . فلا تستطيع المهنة حينما تزح تحت وطأة هذا القدر المحتوم أن تسير الروح الشعرية في حرية خيالها ورشاقة ابداعها . وفي المقابل ، تبشر تلك المخلوقات الحجرية ، على وهن شخصيتها في البدء وبساطة حياتها ، بكائنات مادية ومعنوية قادرة على التعبير المختلف . وكانت تماثيل المجالدين الأغريقية القديمة لا تعرف إلا المشي . ثم تمرست على الحركات العنيفة . فظالمتنا في حومة الوغى او في ميدان الرياضة ، وهي ترمي السهم او القرص . ثم هاهي في حالة الراحة ، جسمها متناقل مسترخ ووجهها الذي خلا من كل شاغل يوضح الأسس سلام الى حلم ناعم . ومنذ ذلك الحين ، انقاد المرمز الى تحولات معنوية في الأمزجة والطباع والأهواء . وولجت هذه الصور آتتد عالم الأحياء لتؤدي فيه الدور الذي تؤديه شخصيات كاملة ، معالمها أوضح من معالم الرجال الحقيقيين . لأنها ، رغم كل شيء ، ثبتت في نموذج . وليس من الصعب أن ندرك الوضوح الذي قدمه الفن في سمي الديانات ذات الصور الى تحديد الشخصية الطبيعية ، وبالتالي الأخلاقية - للآلهة ، والأبطال والقديسين . وكان نحاتو الرخام الأغريق قد خلقوا من لا شيء سكان الأولمب . ولا يمكن تصور الوثنية منفصلة عن تماثيلهم . فقد تغذى الإيمان اليوناني وخياله وشعره من أشخاص المرمز . ويفبغي لنا أن نضيف اننا نتفهم التفكير الأغريقي ومفهوم الانسان في فلسفة سقراط ، تفهماً أفضل في مجتمع عاصر نشوء قوانين النعت الجميلة . ومن بوليكليت Polyclète الى ليزيب Lyzippe ، اتى النعت بتعريف للانسان . واستنتج منه مجموعة انسجام كامل وقاعدة استخدمت مقياساً لكل شيء وهندسة الأفكار وترتيبها ونظام العالم . واما اسلوب الشعراء ، والصور التي آثروها ، فعسبنا ان نتحدث عن الاسكندرانيين منهم حتى نذكر ان موضوعات الشعر يمكن



ان تؤخذ من موصفات التشكيل . ولسوف ندرك بنفس الوضوح أثر النحاتين  
والمصورين اليونان عند اللاتين مثل فيرجيل والمحدثين مثل اندره شينيه  
André Chénier . فقد اجتاز نور الرخام الوثني جميع الآداب واضاء على التوالي ،  
وبذات الجمال المشرق ، قرائح الإغريق واللاتين والفرنسيين .

ولم يفت النحت القوطي ايضاً ان يزود الايمان بكثير من الامور التي  
لم يطلع عليها المؤمنون في الكتب المقدسة . فلم يرد الى العبادة نفس الصور التي  
اقتبسها من مجموعة الايقونات البيزنطية . اذ آلت اليه من تصوير الرهبان اشخاص  
خارج الزمان والحياة ، فاستنبط منها صوراً نابضة بالعواطف البشرية . وبينما  
كان يتحول جوهر الدين المسيحي ، من جراء ذلك ، فقد كسبت معرفة الانسان  
ومفهوم الانسانية كسباً كبيراً . ولقي شخص المسيح في عبقرية النحاتين  
طيبة وعدالة صافية وايضاً حداً لامتناهياً من التضحية والألم ، مما أغنى  
الأخلاق وكذلك فكرة الألوهية . وظهر عدد كثير من اشخاص القديسين  
الذين لا يمكن ان نتصور وجودهم لولا أعمال النحاتين والمصورين . وهذا التقديس  
للأولياء هو الشعر الحقيقي للقرون الوسطى . وليس من الطبيعي هنا ان نميز  
الأدب من الأيمان . وكل هذه المادة العاطفية ، من خيال شعري ، واندفاع  
صوتي ، وعقيدة مألوفة ، قد أبنعت حول صور الفن . وبعد ان اكتشف  
النحت سر خلق الأشخاص الأحياء ، وضع مجتمعاً بين السماء والأرض ، جذوره  
في الانسانية ، ويجالس الآله . فأخبار القديسين تتصل بالأساطير اكثر من  
اتصالها بالكتب المقدسة . وذلك شيء بدعي . فكان الأولياء من خلق الأيمان  
الذي يريد ، مهما كلفه الأمر ، ان يسم المولى تعالى بسم الانسانية . وهنا  
ايضاً قدم الفن عوناً الى العقيدة . وكيف كان للمسيحية ان تتبرم من دالة



الانسان على الله ، وان ترى فيها انتهاكاً لحرمة ، طالما ان المسيح قد جعل نفسه شبيهاً بالناس حتى يتفهموا تعاليمه ؟ ان هذه العلاقات البدئية ، بين فن القرون الوسطى وبين أخبار القديسين ، ينبغي ان نذكرها كمثال قاطع على التأثير الذي يمكن ان يكون للتشكيل في الأدب .

• • •

والتشكيل ايضا ضرب من اللغة . لأنه يصل الفنان الذي يبدع صورة بالرجل الذي يتناولها بالتأويل . ولكن الفنون التشكيلية ، خلافاً للكلمات التي هي اشارات اصطلاحية محضة ، تنصاع لقوانين قاهرة ، ولارادة المواد التي تستخدمها . ويخضع المهندسون البنّاءون لمقتضيات الثقالة ، وامكانيات الحجر . ويعرف النحاتون والمصورون بالاضافة الى ذلك متطلبات النموذج وضرورة التعبير الصادق . فهم لا يتصرفون ، كما يفعل الكاتب ، بالفاظ سواء يملكها جميع الناس . وكان حقاً عليهم ان يخلقوا لغة خاصة بهم تتحصل من توافق مشاعرهم ومهارتهم مع الصلصال أو الألوان . فتؤثر التقنية في الأسلوب على نحو متبادل . ولا تمنع هذه الظروف المادية العلاقات مع الحياة المعنوية بل وعمليات الفكر المجردة . ويمكن للرسم أن يتضاءل ويضعف حتى يصير اشارة خطية . والرسم هو الذي مدّ لغة اللفظ بالكتابة . فقد استطاعت شغوص الناس أو الحيوان أو النجوم أو النبات أن تثبت بحروف بسيطة . ولا يزال الخط الهيروغليفى في مصر القديمة يشتمل على العديد من هذه الصور المتعجزة . كما تسمح مادة الكلس أحياناً أن تتعرف الأصداف التي تتألف منها . وهناك زمر أخرى من الأشكال التي قد تبدو نزوة من نزوات اليد ، والرسوم الخطية الغريبة التي لاحظناها في الفنون البدائية والشرقية ، يرجع مصدرها ايضاً الى نموذج طبيعي . ولم نزل

أوراق النبات وأزهاره في عداد الموضوعات الزخرفية . ونشأت الأشكال الهندسية الغربية نفسها ، من نقل خطي للمهن والمواد ، كنحت الحجر وتسوية الخشب وضفر القنب وحبك الصوف ، وحتى السجاد العجبي الفاخر الذي يطيب للنظر أن يقيه فيه إعجاباً وهمياً ، فانه يتيح للفكر أن يتعرف فيه ، حين يتمالك ذاته ، اشجار حور وزهور ، وحدثات وهرات ، وبحيرات وحيوان . وبذلك تضمنت زخرفة متقنة في الصوف والحريز كل نضارة الربيع وربيعانه .

وإذ يستلهم التشكيل ، نحتاً كان أم تصويراً ، الطبيعة وبخاصة الوجه الانساني ، فانه أكثر انقياداً لمقتضيات النموذج . وتتعدد مهن النحاتين والمصورين ، بل وانتقاء المواد ، بالسعي الى المحاكاة وبالطموح الى الاحاطة بجوانب الحياة المادية والحياة المعنوية أيضاً . وعلى الفنان أن يبدع لغته الخاصة . وذلك أمر عسير ، اذ لا يسمع النموذج الا بعد لأي بالنفوذ الى أسرارهِ . وتظهر المادة مستعصية على الفكر واليد بحيث ينبغي لجميع المدارس الفنية ان تقضي اجيالاً عديدة من الجهد والفشل والنجاح حتى تبلغ المربة التي تمتلك فيها تقنياتها أي قدراً كافياً من المهنة للتمتع ببعض الحرية في انتقاء موضوعاتها . وطالما استمرت الفترة المسماة بمرحلة « البدائيين » امتصت تمارين ترويض المادة الجهد الفني بكامله . فلا يكون للنحات والمصور متسع ليبدد جده في موضوعات مبتكرة . وفي هذه الأزمنة من الصراع مع النموذج والمادة ، لا يسعه أن ينقل الى التشكيل تعابير مقتبسة من الأدب . حتى اذا تكونت حقاً اللغة التشكيلية صار للفنان بعض الحرية في الابداع وسمحت له التقنية التي يملك زمامها أن يقوم باقتباسات من المادة الأدبية . ان عهد الفن القديم وعصور التقنيات التي لا تزال صلبة ، ليست ملائمة للتبادل بين الفنون المجاورة . والفنان اليوناني الذي كان ينقش في الرخام

المجالدن الثقال والوجوه القاسية ، لم يكن حراً في استلهاهم القصائد الهوميرية  
ابحاء يفيدفنه . وما كان الشعر من ناحيته ، قبل القرنين الخامس والرابع ، مولعاً  
بالصور المرئية ، كما لم تكن اللغة وصفية ، حتى يأخذ الشاعر عن النحاتين  
والمصورين أشكالاً لينقلها .

ذلك أن الفن حينما يبلغ نضجه الكامل . وحينما يجد النحات والشاعر  
في المرمر والكلمات أدوات طبيعة ، فيجسد أحدهما الأوهام الشعرية ويصف  
الآخر بالألفاظ أشكال النحت ، حينئذٍ ينفذ كل من التشكيل والشعر أحدهما  
في الآخر ، ويتبادل معه . لكنه يظل بديهياً بسبب طبيعة التقنيات نفسها ،  
ان باستطاعة فنان الكلمات ان ينقل بيسر صوراً من الحجر أو اللون . لأن  
الألفاظ ، وهي اشارات اصطلاحية ، قادرة على ان تلم بكل شيء وعلى أن  
تتحدث عن التماثيل حديثها عن الوجوه الحية . ولا يجد الكاتب صعوبة إلا في  
ايجاد التعابير اللفظية التي توحى بالصور ابحاء لا يعدو ان يكون مضمراً . ويمكن  
أن تكفيه صفة واحدة ، شريطة ان يحسن اختيارها . أما الانتقال من وصف  
أدبي الى عمل من أعمال النحت أو التصوير ، فيفترض جهداً آخر ، لا يقل عن  
العمل اللازم للخلق الفني . إذ لا تلقي الكلمة الا فكرة مجردة ، وعلى الرسم  
واللون ، مهمة نفخ الحياة فيها . ففي التبادل المطرد جداً بين ميادين الشعر والتشكيل ،  
غالباً ما يشع التفكير من المحرق الأدبي . فاذا أريد له أن يتجسد ، وجب على  
التشكيل أن يقدم له صورة حقيقة بالبقاء . وفي هذه الدراسة حول علاقات  
التشكيل والشعر ، لا ينبغي لنا إذن ان نبحث عن نقاط التماس التي قد تظهر  
عبر التاريخ .

ولاريب في اننا نستطيع ان نقارب بين هوميروس وبين الفن الاغريقي

فما قبل التاريخ ، بين الشاعر بندار Pindare والنحات بوليكليت ، بين فيدياس Phidias المثال وسوفوكليس الروائي ، بين مسرحيات اوريبيدس Euripide وتماثيل براكسيتيل praxitèle ، بين الأدب الأسكندراني وفنه . كذلك قد نعتز على عناصر مقارنة بين الشاعر الفرنسي رونسار Ronsard والنحات الفرنسي جان غوجون Jean Goujon ، بين مسرحيات راسين ولوحات بوسان Poussin ، بين واتو المصور وماريفو الكاتب ، وكذلك بين تماثيل برودون وقصائد لامارتين ، بين ألوان دولاكروا وأشعار فيكتور هوغو ، بين مصوري مدرسة بومبي الحديثة Néo . Pompéi وبين شعراء البارناس Parnasse ، بين المصور كوربيه والمدرسة الواقعية ، بين المصور مانيه والروائي زولا ، بين انطباعية التصوير وانطباعية الرواية ، بين رمزية التصوير ورمزية الشعر الخ . . وبوسعنا ان نقارب المذاهب والبيانات التي غالباً ما كانت متطابقة في فنون الكلام وفنون الألوان والاشكال . وربما بقيت على حالها بواعث المقارنة ، على مر العصور ، رغم اختلاف المدارس . وان عهود التطور الفني هي التي يجب علينا أن نجاها . . وترجع أسباب المقارنة بين الفنانين والكتّاب الى ماسبق ذكره ، وهو أنهم كانوا يعملون بتأثير نفس الجمهور . وانهم كانوا يلتقون في صالونات المجتمع وفي صالات عرض التصوير ، رغبة منهم في الظفر باستحسان ذات الجماعة من الناس . واخيراً ، غالباً ما اجريت هذه المقارنة ، وعلى نحو جيد ، فليس في اعادتها فائدة كبرى ، مما يسوغ لنا الأقلع عن القيام بها مرة ثانية .

وثمة مسألة أخرى يمكن ان تثيرها العلاقات الأكيدة بين التشكيل والشعر . ففي هذا التماس الذي كثيراً ما أدر كنا خصبه ، على ترادف الأحقاب ، لنا ان نتساءل عما قدمته كل تقنية ، سواء تقنية الكلام أم تقنية اللون والشكل .

وتعرض علينا دائماً نظرتنا الدارجة للخلق الفني ، نفس الطريقة في الابداع ..  
فيكون الانطلاق من الفكرة . وبعدها يبحث الكاتب او الفنان في صناعته عن  
وسائل التعبير التي هي أحق من غيرها في اظهار ما يتصور عقله . على ان الفكرة ،  
مثل أي ابداع شعري أو تصويري ، تنحصر في تعريف لفظي . فهي قبل كل  
شيء وفي أبسط أشكالها ، واكثرها عراء ، وأيسرها تحديداً ، عبارة كلامية  
تبدو منذ نشأتها في قالب أدبي . ونحن حينما نتقصم البذرة الأولى لكل إنتاج ،  
نلجأ أولاً الى عمل من أعمال الكتاب . وتلك نظرة طبيعية جداً في الواقع . اذا  
كان الموضوع قصيدة أو رواية . اما اذا طرحنا على أنفسنا ذات السؤال بصدد  
تمثال أو بصدد تصميم لأحد المصورين ، فمن البديهي انه لا يمكن للفكرة أن  
تبقى ذلك المفهوم المجرد الذي نعرفه بضلع كلمات . بل هي صورة ذهنية  
تظهر فيها على شيء من الوضوح الأشكال والألوان . وكان للفكرة عند  
أفلاطون هذان المدلولان . فكانت مثلاً من المثل وكانت صورة كاملة . وهي في  
الحالين فكرة نموذجية سامية . ولكن حين يتخيل العقل المثل الأعلى للإنسان  
أو للحيوان ، يثبت تفكيرنا حقاً على صورة لهاذين الكائنين الحيين . ويبدو  
لأتباع أفلاطون ان النحات إذ يصنع تمثاله الرخامي في مرمره ، انما يديم  
النظر الى صورة باطنية يجتهد ان يضاهيها جمالاً . ولا شأن لهذه الفكرة التشكيلية  
بتلك التي تحدد بكلمات مثل فكرة العدالة أو فكرة السلام . فقد ولدت في  
دماغ نحات أو مصور وفي مرسم زخرف باللوحات التي لم تتم . وهي تحمل  
ذكرى اعمال اكتملت . وهي ترشد منذ الان اليد التي تستخدم الفرشاة أو  
الأزميل .

ولهذا لاقتصر على الفكرة التشكيلية إلا في العهود التي تأخذ فيها الأعمال .



الفنية بتلقيح خيال الناس . فلا يعقل ان يرى احد معاصري أنشودة رولان Roland في هذه الملحمة فكرة تمثال لرولان أو شارلمان . لأن هذا الضرب من الصور لم يكن بعد قد برز من المادة . ولقد تأكدت الرغبة في انشاء وجوه حية ، شيئاً فشيئاً ، بعد ان سيطر العمل الدؤوب على الحجر . وما كان لهذه الرغبة ان تأتي من كتاب وما كان لها أن تنمو إلا عند فنانين إلتزموا غزو اشكال الحياة على نحو مشترك . وعلى العكس من ذلك ، كان من الشائع في مدارس فنية تملك تقنية أكيدة ، ان تنتج عملاً مستوحى من قصص وأساطير قديمة لا تزال خالية من الصور . وانتظرت الأناجيل قرونًا عديدة حتى ظفرت بالمصورين الذين أوجدوا لها مجموعة من الايقونات . والتواصل شائع بين المادة الملحمية وبين مدارس النحت والتصوير . لكننا لا نستطيع أبداً ان نعثر في الخيال الشعري على تلك البذور التي تفتحت إنتاجاً تشكيمياً . فادا ما تواصلت فنون اللفظ وفنون الشكل ، كان مرده الى ان التشكيل قد ملك وسائله فاستطاع ان يقتبس من الفنون المجاورة موضوعات يتذرع بها . وعلى العكس ، بإمكان الفنون الأدبية ان تتمثل بسهولة أعمال التصوير . إذ لا تحتاج الألفاظ الى ممارسة طويلة حتى تلتحق بميدانها الأبحاث المعنوية التي تنبعث من الفنون التشكيلية . وبقدر ما يصعب علينا ان نتصور كيف تقوى مسرحيات ماريفو على ان تمد المصور واتو بنماذج لوحاته التي تمثل « حلقات الغزل » ، بقدر ما يبدو لنا طبيعياً التحول من مشاهد الفنانين الى الحنان المتكلف بعض الشيء الذي يتجلى في مؤلفات ماريفو . ويكفي ان نترجم في لغة الأدب حركات « الرجل غير المكتوث » أو « الفتاة الأدبية » اللذين رسمهما واتو حتى نسمع أحاديث دورانت وسيلفيا . بطلي ماريفو . كذلك ، لا يعقل ان يتوصل أحد مصوري المناظر من مدرسة فوتيبلو Fontainebleau

مثل روسو Rousseau الى رسم منظر له نقلاً عن وصف غسابة ابونردات  
دو سان بيير ، وعلى العكس . نحن نعرف عدداً كبيراً من المناظر الأدبية لم  
تكن إلا وصفاً للوحات مصورة او استذكراً لها . فلا تتخطى الكلمات أبداً عن  
ميزتها الكبرى وهي قدرتها على الالمام بكل شيء . وما عليها إلا ان تقتبس من  
فن الألوان الخصائص البصرية التي اكتشفها في الطبيعة ، وان تبالغ قليلا في  
قدرتها الوصفية وذلك باصطفاء النعوت واستخدام الألفاظ التي لم تفقد نضارتها  
بالاستعمال .

. . .

ولو أننا بحثنا في ذلك الحضم من الانتاج الشعري ، عن المؤلفات التي  
حافظت على حيويتها المتأججة اكثر من غيرها ، وأثرت فينا أفكارها بنبرات  
لها دائماً حقيقة انسانية راهنة وأقرب الى الكمال ، لما فاتنا قطعاً أن نذكر  
قصائد هوميروس والأنجيل . وتلك هي بلا ريب أعمال متباينة في طبيعتها .  
على أن الأنجيل ايضاً ، رغم سمو الوحي الالهي ، قادرة بتعبيرها الأدبي على أن  
تدلي بشهادتها حول العلاقات التي تصل الشعر بالتشكيل .

والألياذة كلها حركة وكلام ، سرد وخطب مباشرة . والقصة فيها  
سريعة جارفة . وبما تمهلت أحياناً في سيرها ، لكنها لاتنقطع أبداً كي تفسح  
المجال لابتداء فكرة أو وصف شخص أو موقع . ومن الصعوبة بمكان ان نذكر  
فيها كلمة ترسم هيئة أو تنعت لوناً . ولئن كانت التعابير تصويرية ، فذلك  
بسبب الفعل نفسه الذي تروييه . قالت الألياذة : « وكانت بريزيس Briséis  
تتبعهم راغمة ومجزن عميق ، أو ايضاً : « وجلست تاتيس Thétis قبالة زوس ،

وبعد أن ضمت ركبته يسراها ، وأمسكت ذقنه بيمنها . . . ، وبين الشاعر مواقف أبطاله بإيمائه الى حركاتهم فلا يقطع مطلقاً روايته ليقدمهم لنا . وإذا هو لم يستخدم الوصف - الذي يقتبس فيه الشعر من فن التصوير . فانه لا يفتأ يلتمس المقارنات . فيتوقف لحظة ، وتندرج صورة مستعارة في سياق القصة . فتذكرنا مثلاً جيوش الأغريق التي نفرت من معسكرها الى القتال ، بأسراب النحل المنطلقة من صخرة قعري . ويثب المقاتلون وثبة الأسد على فريسته . وهكذا يتخلل الرواية صيد الوحوش الكامرة ، والموج ، والسيول ، والمذنبات ، والغيوم العاصفة ، والحياة المتوحشة ، وعنف الطبيعة ، مما يرقى بأبطال الملحمة الى مستوى الشهب . وهذه المقارنات بجذ ذاتها روايات قصيرة . ووسيلة الشاعر الوحيدة ليعرض علينا لوحة هي أن يقص علينا خبراً وجيزاً . وهو كذلك لا يعدل عن سرده في سبيل تحليل فكرة أبطاله ، بل يجعلهم يتكلمون مباشرة . والخطب كثيرة فيأضة . وليس هؤلاء المقاتلون خطباء في المجالس فحسب ، بل هم يخطبون في المعركة ، وقد شهبوا رمحهم في وجه خصمهم . وأيضاً قبل أن يموتوا عند ما يخرون بعد أن نفذت السهام في صدورهم . ولا تؤخر تلك المقطوعات الخطابية من سير الحركة ، فهي تندرج في سياق القصة . وبدلاً من أن نرى هؤلاء المحاربين ، يصغي اليهم . وقد يأتي كاتب حديث بجملة معترضة أثناء وصف القتال . فينتحي بنا جانباً ليسرّ لنا بما يدور في خلد هؤلاء الأبطال من أفكار ومشاعر ، بينما هم عند هوميروس يجهررون بذلك جهراً ، فتم أقوالهم ما يقومون به من أفعال . ولا يتدخل الشاعر في تحليل العواطف أكثر من تدخله في وصف الأشخاص .

إلا أن هناك حالة واحدة ، يتحدث فيها المؤلف باسمه ، لي طرح بعض

الصور أمام عين القاريء . فيتوقف السرد برهة حتى يصف لنا قصر الكينوس Alcinoüs أو ترس اخيل Achille . ويدور البحث هنا حول أعمال فنية . فيجدر به ، لكي يطلعنا عليها اطلاعاً حسناً ، أن يشرح لنا كيف صُنعت ومن أي المواد تألفت وكيف كان العمل الذي ضم هذه المواد . وتلك هي أيضاً وسيلة محل بها التحليل الايجابي محل التأمل السلبي . وحتى بالنسبة الى حادثة أسلحة اخيل ، فاننا نذكر كيف يتحول الوصف فجأة الى سرد . إذ لا يتمالك الشاعر نفسه ، وهو يعدد الصور البرونزية والقصديرية التي انتظمت دوائر القرص ، أن يروي لنا ما يشغلها . وتعود آلة السرد الى الدوران . فتطالعنا هنا محاولة جريئة لجنود محاصرين هبوا يحطمون الخناق من حولهم .

وهناك ، داخل اسوار المدينة ، قضية ترفع . فيعرض علينا الشاعر ، وهو العليم بكل شيء ، موضوع النزاع وحجج الاطراف والمحامين . وهذا أشبه بقصيدة صغيرة جاءت لتندرج في الألياذة الهائلة . وأخيراً ندرك ايضاً في الاوديسة حادثاً آخر وكأنه وصلة قصيرة اضيفت الى وصف ما استطاع اوليس أن يراه في الجحيم حينما استدعى الارواح الهائلة في تلك الرحلة المظلمة . ولقد خص النشيد الثاني من الملحمة بما رواه اوليس لجماعة الفاكيين Phéaciens عن زيارته لأشباح الأريب Erèbe . وهذه الرحلة الشهيرة مؤلفة من قطع متشعبة ، لا يوحد هالون ولا فكرة . وينتهي موكب الاموات الذين توالوا على اوليس بوصف واضح للوحة دلف المعروفة ، أو على الاقل لجزء من عمل بوليفنوت الذي شرحه بوزانياس Pausanias شرحاً مطولاً ، والذي لم تفتنا معرفته تماماً بفضل بعض صور الكؤوس التي هي مستوحاة منه على نحو ظاهر .

ويذكر القاريء كيف يحيط البطل اليوناني رحله في شاطئه الهلاك .

ويعتبر مطلع هذه الزيارة أولاً حدود المحيط التي كانت عند معاصري هوميروس في اقاصي العالم الشمسي نفسها . ويقع هناك الكيميريون Cimmériens ، تحت وشاح من الضباب ، وفي ليل سرمدي لا تضيئه شمس النهار ولا كواكب الليل . وتتسارع الأطياف من اعماق الهاوية الى خندق حفر بالسيف ورؤي بنجيس القرابين . ثم لا تلبث ان تكب واحداً بعد واحد لتكشف او ليس بأسرارها . وكان هذا قد اعتزم الذهاب الى مملكة الموتى بناء على نصيحة كيركيه Circé ليسأل العراف اليوناني تيريزياس Tirésias عما يضره له المستقبل وعما ينبغي له ان يأتي من حيل وعما يجب عليه ان يهتدي به من الآيات كيما يبلغ مملكته الصغيرة ويستعيد امرأته وامواله . وتنبئه امه انتيكله Anticlee باخبار زوجته بنيلوبا Pénélope فيصل كلامها هذا الحادث بمجموع الملحمة وصلأ قوياً . ويؤثر الأهتمام بالقصة اذ يجعلنا نستشف نهاية لا تزال بعيدة ومستورة وراء عقبات جمّة . وكان بوسع هذه الزيارة ان تنتهي عند هذا الحد ، فقد علم اوليس منذ اللحظة كل ما اراد معرفته من الأشباح .

عندئذ تبدأ الأحداث المبالغية التي تبتز سياق القصة وتجعل وقت الملاح يدر ضياعاً . فتتعاقب على اوليس شهرات العاشقات في الأساطير اليونانية ، مثل تيرو Tyro التي ذاع صيتها بسبب مغامرتها مع بوزيدون ثم محظيات زوس المتتالية مثل انتيوبا Antiope والكمينا Alcmène وليدا Leda . وها هي جوكاست Jocaste ام اوديب Oedipe وكلوريس زوجة نيليه Nèlée وفيدرا phèdre وبرو كريس procris واريادنا Ariadne وغيرهن ايضاً . ويمسك اوليس اخيراً عن الكلام ويلاحظ ان عددهن غفير وان الليل قد تقدم . فيحصل انقطاع قصير في روايته للفاكين ، وتبادل عبارات المجاملة . وبناء على



الحاح مضيفه ، يواصل اوليس قصته فيذكر أسماء رفاقه في حصار طروادة .  
وذلك استطراد لا يقل غرابة عن موكب فانتات الأساطير . فيبدو لنا أولاً  
اغاممنون ، وهو لا يزال محتدماً غيظاً على الجريمة التي راح ضحيتها . ويرغب في  
أن يعلم عما حدث لأبنه اورست . ثم يظهر اخيل الذي لا يبصره مجده على  
المنية التي ألت به . لكنه يفخر بآثرولده نيوبتوليم Néoptolème . وأخيراً  
نشاهد اجاكس Ajax بن تيلامون Tèlamon الذي لم يغفر لاوليس خسارته  
الدعوى التي اقامها عليه حول اسلحة اخيل . وفجأة ينقطع هذا العرض من  
محاربي الالياذة . على انه لم يكن تماماً استطراداً في تلك الملحمة التي واصلت  
الحديث عن حرب طروادة .

لكن زيارة الجحيم لم تختتم بعد ، فتتضاف سلسلة جديدة من الرؤى  
لا تقل مباغتة عن شهيرات المحظيات لكبار الآلهة . ويروي اوليس انه قابل  
مينوس Minos جالساً على عرشه وبيده الصولجان يقضي بالعدل بين الموتى .  
وانه رأى في مكان آخر اوريون الكبير Orion الذي استأنف رحلات الصيد  
التي بدأها في حياته . وانه شاهد في موضع ثالث العملاق تيتيوس Tityos وهو يغطي  
بجسمه المديد مثنى قصبة مربعة ويمزق كبده عقابان . ويطلعنا المؤلف على سبب  
قصاصه . فقد اجتراً على حرمة الربة لاتون Latone وبالقرب منه تانتال Tantalé  
بضويه العطش والجوع فلا يستطيع أن يبلغ الماء الذي غاص فيه ، ولا أن  
يتناول الثمار المتدلية فوق رأسه . ويجعلنا الشاعر نجمل الجريمة التي استدعت  
مثل هذا الجزاء . ولم تكن عقوبة سيزيف Sisyphé أقل رهبة ، فقد نصّب  
رفع صخرة على سفح جبل لانكاد تبلغ قمته حتى تهوي من جديد الى القاع .

وكان لزاماً عليه ان يعاود العمل بلا انقطاع . وهنا أيضاً لا يظهر المؤلف على الذنب الذي استوجب هذا العقاب .

واقتراس الشاعر من الصور يشار اليه اخيراً بنفس الملاحظة ، يقول :  
» وبعد سيزيف ، قابلت هرقل العظيم أو بالأحرى طيفه ، لأن ذاته مع  
الآلهة الخالدين فهو يحضر مآديهم . وقد تزوج هيبه Hèbè الفاتنة ، ابنة جوبتر  
وجونون . والشاعر هنا يقوّم المصور لكنه لا يفتن الى ازالة خطئه . فيختلط  
التصوير بالواقع . ويتوهم اوليس ، على غير احتباس ، انه في مدينة دلف أمام  
لوحات بوليغنون بدلاً من أن يكون في جحيم الكيريين ، في تلك البقاع  
المظلمة الخفية التي يهرع اليها المالكون على سطح الارض حينما تدفع اليهم جرعة  
من الدماء . فلا يدهشه أن يكون بين الاموات الحقيقيين طيف هرقل . وكان  
حريراً به أن يكون اجراً في نقده . وان يحذف اسم هرقل من قائمة سكان  
الهاوية . فاقصر على ابداء بعض التحفظ الذي لا طائلة تحته والذي يشير الى  
اقتباسه من اسطورة لاتواثم بقية القصة . ويعلل هرقل وجوده بقوله ان بعض  
أعماله أوصلة الى الجحيم ليختطف الكلب الذي يحرس مدخله . ولا ينسجم مثل  
هذا الشرح ولا هذا النقد مع الرواية التي يرويها اوليس امام الفاكيين . إذ  
لا يتوقع المرء هذا الضرب من الاعتراضات والاجوبة في ذكريات زيارة لسقر .  
ولكن هل يوجد حقاً في هذا الحادث الاخير ما يتصل بالغاية الاصلية للشاعر ؟  
لقد فتح اوليس باباً من ابواب جهنم كي يستطلع تيريزياس عن المستقبل ويظهرها  
عليه . وهذا في منطق القصيدة . ثم انقاد الى السلام على اصحابه القدامى مثل  
اخيل واجاكس . وهذا فاصل قد يكون له ما يبرره من الناحية الشعرية ،  
لكنه يتجاوز مع ذلك موضوع الاوديسة . بيد أن مشهد الغواني اللواتي

خلدهن غرامهن بالآلهة لا محل له في القصة . ولا نفهم كيف أطاقهن البطل وهو الذي سارع الى طرد جماعة الاشباح . ونحن نخمن قد دخل شاعر وجداني أسعده أن يدرج في الملحمة قطعة أعجبه . والحادث الاخير ، هذا المنظر الذي تتراءى لنا فيه اقامة العدل ، وانتزال العقوبات الجهنمية ، هو ايضاً اقل توقفاً من غيره . لأننا اذا تذكرنا الحفرة الاولى الوضيعة التي هرعت اليها الاشباح بعد أن ادركت رائحة دم الكبش الاسود ، صعب علينا ان نتخيل ظهور مينوس المباغت ، مستوياً على عرشه ، وببده الصولجان ، يحكم بين المالكين ، في مجلس من الاطيان ، جلوساً او وقوفاً ، ينتظرون حكم القضاء . وما قد تغير منظر الجميع فجأة . وحلت فكرة جديدة هي فكرة يوم الحساب ، محل الأشباح الخاطفة المظلمة التي تروى شواطيء الكيويين . وما من شك في انها الحقت في زمن متأخر بنظرة القصيدة البدائية الساذجة والرهيبية . وطريقة العرض ايضاً قد تحولت . ففي حادث تيريزباس والبطلين اغاممنون واخيل كنا نستمع الى احاديث تطلعنا على خرافات جميلة . وفي مشهد البطلات العاشقات كان يقدم لنا المؤلف فكرة موجزة عن مغامراتهن من غير ان يكلف نفسه المزيد من الألوان والعواطف . واخيراً تبدلت الالهجة ايضاً في الحادث النهائي . ومنذ ان ولجنا ملكة مينوس سدت الصور مسد الرواية والخطب . وهؤلاء المعذبون لا يتكلمون بل يفعلون ويضطربون . ويصف الشاعر هيئاتهم ويشرحها . ولم يكن مصدر هذه القطعة رواية شفوية بل لوحة تصويرية . والمشهد الاخير ، مشهد المعذبين ، مستلهم من تصاوير بوليغنوت في مدينة دلف . ولا يمكن لهذا الحادث الا ان يكون اقتباساً متأخراً بعض الشيء . وهذا الشرح الفني الوحيد في قصيدة هوميروس الذي يحمل طابع

الوصف السكوني والقطعة الادبية ، انما يؤكّد ، نظراً الى طبيعته الاستثنائية ،  
ان الرواية الهوميرية تنفر من الوصف .

ومع ذلك . فان الانطباع الذي يستخرجه القاريء . هو تتابع صور  
متألقة تنشأ على نحو طبيعي من هذا السرد المجهور المثير ومن تلك الفورة  
من الأهواء الجامحة . هذا الشعور بالحياة الذي ينبثق عنه انما يتكامل في  
ذهننا بلوحات واشخاص وبالعالم تام من الرؤى والمناظر والنماذج والأزياء التي  
لم يحشرها الشاعر في روايته صراحة . فهو لم يستعمل وسائل الانحاء البصري  
التي سوف يلجأ اليها الشعر فيما بعد . فلم يطلب الى الكلمات سوى الإشارة الى الأشياء  
والأفعال . وكانت هذه البساطة في الأداء كافية للمعاصرين . لأن تلك القصائد  
قد تحدثت عن اشخاص والوان واشكال لم تزل أليفة لديهم . ولما تقادم الزمن  
عليها جاءت صور حقيقية ، هي صور الفنون التشكيلية ، فاضافت  
اللون والحياة الى تلك القصائد الشهيرة . واغتنت تلك التوراة  
الموثنية الاغريقية بما كسبه التصوير والنحت في ميدان الخيال  
والجمال . وعرف الناس ، بعد النحات فيدياس ، مهابة زوس الذي لم يكلف  
هوميروس نفسه مؤونة وصفه ، وعقب براكسيتيل وأبيل تجلت افروديت  
بكل فتنتها لمستعمي الالياذة . كذلك بواسطة تماثيل الهرونز والمرمر في المعابد ،  
وعن طريق الصور على أبوابها ، وبفضل الرسوم الفخارية العديدة التي تداولتها  
الأيدي في كل مكان ، ازداد الاقدمون تفهماً لحساس الشاعر إزاء جمال أبطاله  
وقوتهم . وتلك القصائد الخالدة ، من غير أن تثقل نفسها بأوصاف لفظية  
يتناقص محتواها كلما كانت أكثر إلحاحاً ، ومن غير أن تبطيء سردها بتحليلات  
بصرية لا يمكن أن تستمر من دون أن تشل الحركة ، انما ضمت اليها ، على نحو

طبيعي ، ذلك الكنز الفد من الجمال التشكيلي الذي جمعه عبقرية اليونان في  
عصور لقيت أروع عصور التاريخ . ولما رغب فيرجيل ، بدوره ، في أن ينقل  
شعر هوميروس الى اللاتينية ، أحس أن هذا النقل لا يرتضي بمثل ذاك الاسلوب  
البسيط . فلبى دعوة فنون الشكل واللون بل سافر الى طروادة على شواطئ  
اللاتيوم ليحيى منها بعض المناظر . وتنزل أحياناً في ملحمة ، ومن طرف  
خفي ، صور كافية لتحديد اطار المأساة . وكلمات انياس الاولى ، وهو يقص  
أخبار رحلته ، هي وصف لمواقع معارك الألياذة ، تلك المواقع التي لم يطلعنا  
عليها هوميروس : « وكانت تشاهد جزيرة تينيدوس Tenedos » . وذلك  
الشبح الواسع لجزيرة صخرية بجانب الافق البحري ، هو من الصور الاساسية  
التي يتمها الساحل الرملي ، والسماء والبحر . وقد جرت جميع أحداث الملحمة  
الشهيرة أمام هذا المنظر . وبفضول السائح والعالم الاثري يلم فيرجيل ، وبلفظة  
واحدة ، بالمواقع والصور التي لم يفكر هوميروس في الاهتمام بها ، لأن الفنون  
التشكيلية نفسها لم تكتشفها بعد . وعندما يعرض الشاعر اللاتيني لأحد الارباب ،  
يرى تمثاله الاغريقي . بل هو اذا ارجز في وصفه ، حملنا شعره على أن نحمته .  
وعند المحدثين أفادت الألياذة والاوديسة دائماً من نفس الاعجاب  
الذي كان يعيد الحياة الى آلهة الرخام . ونحن اذا استثنينا المسرح  
الذي كسى فيه ممثلو التراجيديات الأبطال الأقدمين بالأوشحة والرياش الغريبة  
وجدنا الفن الكلاسيكي لا يتردد مطلقاً في أن يجمع في تقديس واحد الشعر  
الهومييري والنحت الاغريقي . وبفضل هذا النعت استردت شخصيات أخيل  
واندروماك ، بنظر المحدثين ، الحياة والجمال . ولما عرضت الحفريات في قبور  
ميسين الياذة اقدم واكثر مهيجة ، تحولات الفكرة التي نحملها عن هوميروس



الى اليوم الذي ادرك الناس فيه ان مرونة راسين العذبة كانت اقرب الى الصفاء اللوني من ترجمات لو كنت دوليل Leconte de Lisle الصارمة . وبذلك بدت تلك القصائد التي تقص ولا نصف أبداً ، الأصل الذي تفرعت منه جميع مدارس التشكيل في العصور القديمة ، وجميع المدارس الكلاسيكية الحديثة المنبثقة عن النهضة . ولا تزال شخصيات هوميروس الخيالية ، حية باقية لأنها تتكيف وفق الأشكال المتتالية للوثنية الحلدة .

. . .

والى جانب قصائد هوميروس ، لا يوجد عمل أدبي قدم للنحاتين والمصورين موضوعات اكثر مما فعلت الاناجيل ، على خلو نصها من الوصف . وبوسعنا ان نقرأ بامعان تلك الروايات الأربع التي تتحدث عن دعوة المسيح وعذابه فلا نستطيع ان نخرج منها بامسار صريحة الى وجهه ، أو زي ، أو هيئة أو مكان ، بل ولا الى لون أو شكل . وفي المقابل ، هل يوجد نص أدبي توحى قراءته بعدد من الصور اكثر مما يوحى به قصص الميلاد أو العذاب أو مجرد ذكر اسمي طبريا أو الناصرة ؟ وذلك مثال آخر على اغتناء عمل ادبي بمساعدة الفنون التشكيلية . وقد عرضت الاناجيل ، كتاب المسيحية ، جميع سورها على النحاتين والمصورين ، منذ قرابة عشرين قرناً . ولم تقتأ صور الفن التي لا تنضب ، تمد سيرة المسيح بمجموعة اضافية من الأيقونات الحية العديدة كالإنسانية . والحق ان إنسانية عشرين قرناً استقرت ووعت ذاتها في ذلك القصص الذي ساقه الأنجيليون الأربعة من غير تنميق ولا تكلف في الأسلوب أو العاطفة .

وتتضح لنا في هذه الروايات بساطة الفكرة والعبارة . ثم اسبغ عليها خيال المؤمنين ألوان الحياة وأثار فيها خضما من العواطف المشيرة . ونحن لانستبين من الروايات الأولى سوى غاية التبشير الاخلاقي والبرهان اللاهوتي . وتتلخص سيرة يسوع بمجلاصة أقواله وأخبار معجزاته . فهو يدعو الى اخلاق تقوم على المحبة والغفران . وكيلا يعارض الشريعة التي تضمنتها لوائح موسى والتي صارت فريسية ، يعمد الى التشبيه والتلميح والرموز التي ازدهر كثير منها في أعمال تشكيلية . ثم ان المعجزات براهين على ألوهية المسيح ، ولها قيمة رمزية . فمن يضاعف الأرغفة ويحول الماء الى خمر ويقم العازار من الأموات هو المسيح الحق الذي يجيء المؤمنين بالبعث . وتظهر هذه السلسلة من المعجزات والأقوال بمظهر سيرة شخصية ، إذ سبقتها بعض الاخبار حول ولادة عيسى وأعقبها حكاية موته وصعوده . واتست تلك الروايات نفسها بسمة لاهوتية ، لا واقعية فيها ولا نزعة قصصية بل ولا صلة لها بالتاريخ وما من خبر تفصيلي إلا وجاء يندرج فيها ليدكرنا بنبوءة من النبوءات ، أو بسورة من سور التوراة غاب على الناس مغزاها العميق حتى اذا قورنت بالأحداث التي بشرت بها انجلت قيمتها أخيراً . وهكذا قام البرهان المبين على رسالة المسيح الالهية . إذ ورد ذكرها على نحو مستمر في النبوءات العديدة التي توقعت مجيئه ، والتي عبر عنها فقط الأنبياء الملهمون من المولى تعالى ، بعبارات ملفزة لم يدركها سوا الناس . فالعذراء التي تحمل ولداً ، والمذود الذي تضع فيه ، وحادث المجوس ، والرعاة ، وقتل الأبرياء ، والهروب الى مصر ، كل هذه الأحداث الغريبة أو الخارقة ما كانت لتدهش القوم لو انهم اكثر إنتباها لما جاء في الكتب المقدسة من نذر . ثم ان مأساة العذاب بكاملها تضمنتها النبوءات المبعثرة المتواربة خلف آيات تلك التوراة القديمة

التي أملاها البارى على انبيائهم انفسهم ، لم يقفوا دائماً على مرامها . فخيابة  
يهوذا لقاء الثلاثين من الفضة ، وصياح الديك ، وانكار القديس بطرس ، وجميع  
ظروف المحاكمة والعذاب ، والدفن والقيام ، كلها أخبار أوردتها الانجيلي  
ليذكرنا ان يسوع هو حقاً المسيح المنتظر . وثمة صفحة واحدة نفرت من هذا  
اللاهوت العقائدي . ولما كانت تتحلى ببجمال لاندله ، فلا تملك رداً للرغبة في  
ايرواد مقاطع منها . كان ذلك يوم اكمل يسوع رسالته الانجيلية ، فلم يكن له  
الا ان يتقدم الى العذاب وان يعتبر الموت الانساني قبل ان يلقي وجهه ابيه .  
وحينئذٍ ، في انجيل يوحنا كانت اللحظة من المهابة والاجلال بحيث سما البيان ،  
من غير أن يشير الى ذلك شيء في الاسلوب . فاغفل يسوع اتباعه برهة وانطوى  
على نفسه ورفع الى ابيه صلاة يعلن له فيها ان رسالته قد تمت قال : « ورفع  
عينيه نحو السماء وقال أيها الأب قد انت الساعة مجد ابنك ليمجدك ابنك أيضاً ...  
العمل الذي اعطيني لأعمل قد اكملته ... أنا اظهرت اسمك للناس ... والآن  
علموا ان كل ما اعطيني هو من عندك ... أما الآن فني آتي اليك . أيها الأب  
البار ان العالم لم يعرفك . أما أنا فعرفتك وهؤلاء عرفوا انك انت ارسلتني ..  
فاذا نحن تبصرنا بمن صدرت هذه الصلاة ، والى من رفعت ، وإذا نحن عدنا في  
التاريخ الانساني لنذكر في اي فترة من فترات الأبدية توجدت ، وما هو  
المعنى الجديد الذي تقدمه الى تلك الانسانية ، وان كان لا يلبق بنا ان نقيس  
هذا الوحي من الفكر الآلهي بمقياس الحوادث الأدبي ، لم يكن بمقدورنا ان  
ننكر ان ابسط كلمات لغتنا ، حينما تدخل في استعمال مثل ذلك اللاهوت  
السامي ، تكتسي جلالاً وأي جلال .

ولم يكن قطعاً الجانب اللاهوتي الذي اشتملت عليه الأناجيل . هو

الذي ازدهر في صور الفن . بل ان الانسانية التي كادت ان تكون دائماً مستورة في الكتاب المقدس ، هي التي ابرزها المصورون والنحاتون . وبينما كان الكتاب ضئيلاً غاية الضن بكل ما يتصل بجسم المسيح ، ورغم اغفال النصوص هذه الناحية ، فان الفن المسيحي ، بعد تأمل طويل وبوازع من المحبة ، توصل لا الى تصوير شخصه فحسب ، بل الى استرجاع جميع الظروف والأماكن التي راقت واحاطت روايات الأناجيل المقتضبة . والتصوير دون الأدب مقدرة على تحليل الحياة المعنوية . لكنه يفوقه في الجاهل حينما يظهر وجوهاً وهيئات نابضة بالحياة . وهو لا يقوى ، مثل القصص ، على ان يعبر عن استمرار الحادث . لكنه ، بدلاً من اشارة خطية ، يعرض للعين صوراً جامعة . فاذا هو احسن اختيار اللحظة التي يصورها ، بتناسك الأشخاص ووضوح المكان ، طبع في ذاكرتنا مشاهد لا تمحي . بينما لا يبقى الخبر الحقيقي ، لأضطراب تتابعه ، إلا ذكرى غير محقة في حافظتنا . فالتصوير يثبت في خطفة ساكنة الاستمرار العابر . وهكذا كانت الأناجيل النص الذي اهتم اكبر عدد من الصور ، مع انه لم يصف واحدة منها .

واولها - وهي الرسوم السريعة في دياميس روما - معاصرة تقريباً لكتابة الأناجيل . ونحمل طابعها الرمزي . وانه حقاً لوجه انساني ذلك الذي يقوم بمعجزة الخبز والحمر واقامة العازار . لكن هذا الوجه اشارة مجردة لا تتصف بصفة شخصية . فلم يكن شخص المسيح نفسه قد نشأ في مخيلة الفنانين . ونقوش التواييت لا تكاد ان تكون اكثر تشخيصاً . وظهر فيها الحواريون يرتدون الثوب الروماني . وتلك هي سمة من سمات الواقعية . لكن المسيح بدا فيها شاباً امرد ذا شعر قصير اشبه بفق روماني . فلم يكن بعد ابن الله المولود

في مقاطعة يهوذا الذي سوف يظهر على الملاحه السوروية . ثم ان كثيراً من الصور الأخرى في الدياميس رموز خطية محضة كالسمكة والحمامة والسفينة والمرساة والميناء . وهي اشارات واضحة الى قصص الأنجيل . وفي فجر المسيحية ، سواء في النصوص ام في الصور ، كانت الفكرة الأنجيلية تلك « البشرى » التي اتى بها يسوع ، لا تزال تطوف في الأحاديث والعلامات الرمزية حاملة معنى اغزر واسرع تأثيراً من النثر التحليلي ، وذلك قبل ان يتعهدا فن واقعي . ولكن لم يلبث التصوير البيزنطي الذي نشأ بلا ريب في القرن السادس ، ان ارسخ في مجموعة من الصور الأحداث الهامة في سيرة المسيح . ولسوف تبقى تصاميم هذه الطائفة من الأيقونات المسيحية ثابتة الخطوط ثبات روايات الأنجيل في كلماتها تقريباً . ومنذ ذلك الوقت ، جاءت تلك الرسوم بطابع مرثي وتصوري ، ونماذج وازياء ، واطار المشهد . ونحن نؤمن فيها اثر الأماكن ذاتها التي كانت مسرحاً للأحداث كبيت لحم والتل الذي نصب عليه الصليب ومقام المسيح واثر اللوحات التي كانت تمثل للعجاج تمثيلاً حياً ابطال المأساة الأنجيلية .

بيد ان هذا التصوير البيزنطي الذي كان يجهل واقعية النحت ، لم يشيع في شخصيات الأنجيل حياة كاملة بل اقتصر على اظهارها في النموذج السوري الملائم لمنشئها . فكان النحت الرومي ، ثم القوطي ، هما اللذان منعاه يسوع والعذراء جمال الجسم الحجري وعافيته . وهكذا علم الناس ان يسوع كان قاضياً ونبياً يشع طيبة وعدالة صافية . وان العذراء كانت تبدي ملاحه سيدة فاضلة وحنان الأم . ثم لم يلبث جميع الحواريين وطائفة القديسين التي لاحصر لها ، ان تجلوا بملاعهم الخاصة . وبدوره أدرج التصوير القصص الانجيلي ، منذ حكاية الميلاد



البريئة الى حكاية العذاب العنيفة ، في عالم مجسم ملون كان صورة طبق الأصل .  
عن المجتمع المعاصر والطبيعة . فلم تكن الأنجيل ، حتى نهاية عصر النهضة ، إلا  
ذريعة تذرع بها الفنانون ليثبتوا صور الفلمنكيين أو الفلورنسيين ومدنهم وأربابهم .  
ولما عادت أرباب الوثنية الى الظهور في المراسم إقتبس يسوع والحواريون شيئاً  
من جلال التماثيل الرخامية القديمة والأزياء الرومانية . وكانت الكتب المقدسة .  
تستمر في مساهمة محاولات المثل الأعلى التشكيلي . ولم تنكر لرسالتها الأولى .  
وكل ما في الأمر انها اكتسبت من تماسها بالصور حقيقة أكمل وأقرب الى  
الانسانية . وهذا ما قصدت اليه منذ البداية . وعندما ألح الفنانون إلحاحاً عنيفاً  
في إبراز آلام المسيح ويأس أمه لم يخونوا الكتب المقدسة ، لكنهم أسبغوا  
على أسلوب الأنجيل المقتضب اقتضاب التقارير الرسمية ، فضلاً عن العواطف المثيرة .  
وأخيراً ، في الأزمنة المتأخرة ، إذ لم يقنع القراء بالبحث عن الحقيقة الانسانية ،  
بل سعوا الى استكشاف الطابع التاريخي ، وأيضاً شاعرية المناظر . لجأ  
المفسرون الى علم الآثار والجغرافيا ليقدموا ايضاحات جديدة يعيشون بها الكتب  
المقدسة بعد آلاف السنين . وكان الاثريون ، منذ زمن بعيد ، قد حاولوا إعادة  
معبد سليمان الى حاله الأولى . كما اجتهد المصورون في اظهار جبل الزيتون أو  
شواطئ الاردن . ولكن ينبغي إدراك القرن التاسع عشر ، حتى يوحى .  
اسما طبريا والناصرة ، بمناظر تفتثر منها عذوبة صافية . وأتى المصورون  
والمسافرون بتأويلهم للنص المقدس . فلم تعد توجد سيرة للمسيح الا وغمرت  
في هذا الضياء الذي يعم جبال الجليل . ويبدو لنا ان الصوت الذي كان يفوه  
بذاك القصص ارتفع بنبرة هادئة وسط السكون والنور ، بين زرقاة السماء  
الخفيفة ومرآة البحيرة الملساء . وكانت شريعة موسى القاسية ، على العكس من

ذلك ، قد أملت في يوم من أيام الغضب ، وسط صواعق سيناء وعودها .

. . .

حقاً ، لم يكن المصورون ولا النحاتون هم الذين تخيلوا اخبار الألياذة ولا مواعظ يسوع . فقد استطاعت الملحمة اليونانية والأناجيل ان تنشأ من غير مساعدة الفنون التشكيلية . على ان كتب الإنسانية هذه ، كألأنهار الكبرى ، تأخذ بالتوسع ، فتنمو وتشتد عبر العصور التي تجتازها . وترخر بجميع المشاعر التي تصبها فيها الأجيال . فلم تعد تحمل البنا صوت مؤلفها فحسب ، بل انشودة الامم والأجناس البشرية . وبما انه لا يوجد انتاج يحافظ على الحياة افضل من الصور المجسمة للرؤى العديدة التي يثبتها التشكيل ، فلم يدر شيء على تعاقب الأزمان . وهكذا لا توردنا الألياذة والأناجيل ماء من معينه في صفائه البكر فحسب ، بل هي تجرف في تيارها المتقل كل ما القى به سكان الشواطئ من اعمال التصوير واللفظ التي ابدعها التشكيل والشعر .

اقتباسات الشعر اللاتيني عن التشكيل الأغريقي - ارباب فيرجيل -  
الشاعر لو كريس Lucrece لوحة فينوس ومارس . تضحية افيجينيا Iphigénie -  
فيرجيل . وحادثة اللاوكون Laocoon وتصاوير قارطاجه . وترس انياس .  
والشاعر اوفيد Ovide . واساطير نيوبه Niobé ومرسياس Marsyas واوروبا  
الهة الغابات عند الشاعر استاس Stace .

والوسيلة الحسنة لقياس أثر الفنون التشكيلية في مخيلة الشعراء ، هي ان نقارن كيف تظهر الآلهة في الملحمين اليونانية والرومانية ، عند هوميروس وفيرجيل . وهي تقريباً نفس الآلهة متسلسلة تسلسلاً واحداً ولها ذات

الطباع وذات الوظائف ، وان سميت باسماء تختلف بعض الاختلاف . وسرعان  
ما ادرك الناس الشبه بين زوس وجوبيتر و كذلك بين افروديت وفينوس .  
ومن المحتمل ان فن النحت يتر هذا التقارب . وجميع تلك الأوهام الوثنية  
العديدة المتغيرة لم يكن لها من كيان محسوس غير صورها ، ولم تكن لها  
من شخصية مادية سوى ما بدا منها في تماثيل الحجر أو الخشب . فكان النحت  
بالنسبة الى هذه الأرباب بمثابة الكتابة بالنسبة الى الكلمات . اي انه وصلها  
بواقع مجسم . وهو ، بلا ريب ، احتوى شخصيتها الموزعة في العالم والمنتشرة في  
الآيمان على نحو غامض ، في قالب يتعرفه الناس . ومنحها وجهاً مادياً ومعنوياً .  
فكان تقمص الآلهة الأغريقية في جسم خشبي أو حجري قد أكد كيانها  
وبنفس الوقت ضمن انتشارها خارج حدود اللغة في الحضارات المجاورة والقريبة .  
فرضي الغاليون Gaulois بالنماذج اليونانية ليشخاصها بواسطة اربابهم القومية .  
ولما دخل قيصر بلاد الغول تعرف جوبيتر ومينيرفا ومركور وهرقل في  
كثير من الحجارة المنحوتة . فاستنتج ان الغاليين يقرون بآلهة البحر الأبيض  
المتوسط ، و يقيمون لها نفس الطقوس اي يلتمسون منها ذات الخدمات ،  
فيضرعون الى ابولون في حال المرض والى مركور لئبارك تجارتهم واسفارهم .  
وكان بوسع قيصر ان يلاحظ عين الملاحظة بالنسبة الى الأرباب الرومانية .  
وتلك الآلهة الإيطالية ، العديدة كما يحدث عادة ، والتي احاطها الشعب بالتقوى ،  
قد اصابها اصطفاء ، وتسلسل بتمازجها مع ارباب الأولمب اليونانية . وحافظت  
عادة على اسمها اللاتيني لكنها إذ تمثلت بآلهة الأغريق أخذت عنها طابعها  
الاخلاقي واختصاصها . والحلاصة ، إن العمل التشكيلي الذي شغل الفترة  
الهلينية من القرن السادس الى القرن الثالث ، قد اشع في ساعة مبكرة على

شواطئ البحر الداخلي وكيف حسب طراز اصنامه ديانات البحر الأبيض المتوسط . ويرجع أثر المراسم البدنية والدورية في اوربا القديمة والحديثة ، الى حقبة بعيدة في التاريخ . وقبل ان يبرز النحاتون شخص الآلهة ، كان الشعراء قد رَووا اساطيرها . فمُثلت القصائد الهومييرية بآثرها في الزمن الذي لم يقرها . النحت بعد في اشكلها المعهودة . ولكنه يمكننا ان نسجل ، من امارات متعددة ، أن الأرباب الكلاسيكية الكبرى لم تبلغ شخصيتها النهائية . وان الفارق يعود الى انها سبقت تكوينها التشكيلي . فكان زوس منذ ذلك الحين ملك الأولمب ، ورئيس جمع الآلهة . لكنه لم يتمتع بعد بمهابة السلطة المعترف بها منذ زمن بعيد . ولم يكن بعد ذاك العاهل الجبار الذي نقشه فيدياس في اولمبيا . فكان قريب العهد بالحقبة التي استولى فيها على عرشه بعد صراعه مع العملاقة . وهو لا يزال متريباً ، شديد الأنفعال ، سريعاً دائماً الى الغضب والتهديد ، ويرافق وزعيده أحياناً ضرب من الوحشية الساذجة . ففي يوم ما ، ومن غير مبرر وجيه ، وبسبب تقلب طبعه المعتاد ، يصرح اثناء انعقاد المجلس ان كل تدخل في القتال بين اليونان والطوراديين ، محرم على الآلهة وان أول مخالف لهذا الأمر سوف يلقي به في قاع هاوية الجحيم ، ويختتم كلامه بقوله مبرهنأ على قوته انه لو مدت سلسلة ذهبية من السمات الى الأرض ، وشدها بجميع الآلهة من الأسفل ، لعجزت عن سحبها الى الأرض ، ولاستطاع من غير جهد ان يرفع اليه الأرباب برمتهم وبالاضافة اليهم ، الأرض والبحر ، فيعلقهم كلهم في قمة الاولمب . والظاهر بوضوح ان مثل هذا التحدي لم يتخيله شاعر يحمل عن مهابة ملك الأولمب نفس الفكرة التي يحملها صانع زوس في اولمبيا . ثم إن هذه الغضبة الكبرى لا تلبث ان تزول هباء أمام أول اعتراض تبديه ابنته

العزيزة اتينيه فيقرن جياده وتنقله عربته الى مشارف طروادة ليراقب القتال .  
ويبدو ان هذه الصورة التي تمثل زوس سائق العربته لم يحتفظ بها الفني الاغريقي  
الكلاسيكي .

والآلهة الهومييرية ، إلا في حالات نادرة ، لا تظهر بمظهرها الخارجية  
بقسمات وجهها و ثيابها وتوابعها الخاصة . وهي تبدو في الرواية وسط سائر الناس ،  
وتتكلف شؤونهم بنفس الهوى كما لو كانوا من طينة البشر . وتتشابه طبيعتها  
النفسية تماماً وتتساوى جميعاً في النزق والحق . ولا يميزها مظهرها الخارجي لأن  
الشاعر لا يفتن مطلقاً الى وصفها لنا . وهو لا يشير الى هذا المظهر إلا حينما  
تذكر لتساعد حظيتها في القتال او لتمحضه النصيح في مأزق حرج والربة  
اتينيه في سبيل اعادة اوليس الى بنيلوبا ، أوجبت على نفسها مراقبة مستمرة  
تجبرها على اتخاذ الهيئات والأزياء المختلفة . بل ينبغي لها أحياناً ان تستخدم  
الكاذب الباردة ، وان تنافس في الدهاء حظه العزيز ، الى حد ان الربة تطيب  
نفساً بانثاماً مثل هذا التلميذ الدالاح . إلا ان الآلهة تتميز ايضاً ، اما بلهب  
عجيب يشع من هامتها ، واما بقدرتها على التواري عن الابصار عندما يجب عليها  
ان تخفي وجودها . لكن هذه الحالات لا تجبر الشاعر على ان يصفها لنا . بل  
هي بالأحرى تعفيه من ذلك . غير ان حادثاً في النشيد الخامس من الألياذة  
الذي اختص بالحديث عن آثر ديوميد Diomède - قد نبه ، على ما يبدو ، جزالة  
الوصف عند الشاعر . فقد اعتزمت الربة هيرا Héra وابنتها اتينيه ، وهما صديقتان  
كبيرتان للأغريق ، ان تضاعداً لفعال آريس Arés حليف الطرواديين باسهامها  
في القتال . ولما كان لزاماً عليهما الاشتراك في المعركة ، لا ان يحميا او ينقذا فقط محارباً  
بأشرف على الخطر ، كما فعلت افروديت منذ فترة مع ابنها انياس فقد اخذت الربتان



للأمر عدته . وطفق الشاعر في هذه المرة . يصف لنا عنادهما . وتكفلت هيرا بالعربة  
والجياذ التي اقلتها الى المعينة . ولم يغفل الوصف جزءاً من أجزاء العربة من محور  
العجلات الحديدي الى الدواليب النحاسية فاطارها الذهبي الخ... ولكن زي اتينيه  
خاصة هو الذي يعيننا لأنه يطابق تماماً زي تمثال فيدياس في البارتنون Parthénon .  
انها تبدأ بنزع وشاحها ، ذلك الوشاح الذي نسجته هي بيديها الجميلتين . وبصر  
الشاعر على ان يخبرنا بانها « غزالة » تحولت لفترة ما الى محاربة . ثم تلبس درع  
أبيها زوس ، وتغطي كتفيها بقطعة الجلد الرهيب التي يكشر فيها وجه الغورغون  
Gorgone المخيف . وتجعل على رأسها خوذة ذهبية كبرى مزينة بزينات أربع . وأخيراً  
تمسك بيدها رمحاً هائلاً . ولا ينقص وصف المقاتلة سوى ذكر الثوب . ولنا ان  
نتخيل اتينيه التي بدأت بنزع وشاحها ، قد استبقت ثوبها النسائي ذا الطيات المجوفة  
الجميلة . وبوسعنا ايضاً ان نفكر بان هذه المحاربة قد تزودت بترس . ولم ينس  
فيدياس تلك القطعة الحربية الرائعة التي تعتمد عليها الزبة بيدها اليسرى .  
والمطابقة بين وصف هو ميروس وبين التمثال الشهير الذي صنع من العاج والذهب  
لا تدع مجالاً الى الشك في ان احدي الصورتين وضعت نقلاً عن الأخرى .  
وتراءى للناس طبعاً ان فيدياس هو الذي قد استوحى هو ميروس ، تبعاً للبدأ  
التقليدي القائل بان جميع التفكير اليوناني ، من شعر وفن ، قد سال من معين  
الشاعر الضريع . ونسوا بعض الشيء انه ليس بإمكان القصائد الهوميرية ان تعبر  
عشرة قرون من النشاط الهليني المبدع دون ان تخضع لكثير من الإضافات  
والتعديلات . ولماذا عرض علينا الشاعر او الشعراء الذين رووا حصار طروادة  
واربة اريس الى بلاده عدداً كبيراً من الشخصيات الفانية او الخالدة من غير  
ان يصفوا لنا واحدة منها ، إلا في حالة اتينيه هذه التي ذهبت الى الحرب لتؤازر  
ديوميد ؟ هل ابتغوا من وراء ذلك ان يقدموا مسبقاً مشروع تمثال للزبة ؟

قد يكون أقرب الى الاحتمال ان نعتبر هذا النشيد الخاص بمديع ديوميدي ، قد اضيف في عصر متأخر بعض الشيء - وفيه تتدخل الآلهة بصورة فعالة أثناء القتال . حتى ان اثنين منها ، وهما اريس وافروديت ، ينسحبان من الوغى بعد ان جرحا . ويعمل الشاعر فكره ، وقد وهب عقلاً نقاداً ، ليبرر تلك الجراح التي شقت أبداناً لا تقنى ، وليظهرنا على مبلغ أثرها فيها . وهنا وجد الشاعر ، ذو الخيال الحديث ، فرصة سانحة ليدرج وصفاً جميلاً للربة التي نحتها فيدياس والتي نهياً نموذجها وثبت ابان القرن الخامس .

وطرحت كتابة القصائد الهومييرية مشكلة لم يتوصل اليها الباحثون الى حل . محتمل لها . والظاهر ، بالنسبة الى تاريخها ، أن أهم أجزائها قد وضعت ونظمت في القرون التي سبقت العصر التاريخي . ويتفق النقاد على أن أول نسخة لها كاملة قد ترجع الى عهد البيزيسترات Pisistrate . وعلى أية حال ، ربما سبقت الملحمتان عصور التشكيل ، أي الحقبة التي ظهر فيها كبار النحاتين ونشأت فيها الآلهة الرخامية . وكانت شخصياتها قد توطدت خلال القرنين الخامس والرابع في مراسم فيدياس وبراكسيثيل وسكوباس Scopas وليريب وغيرهم من المعاصرين . وكان الارباب اثينيه وزوس وبوزيدون وهرميس Hermès وافروديت . وارتيمس Artémis وابولون وديونيزوس Dionysos وهرقل قد رأوا على التوالي . نموذجهم وهيئتهم وزيمهم وجميع ما اختصوا به من ملحقات اليقة ، يتوضح ويستقر بينما كانت أشكالهم الرخامية تطاوع مظاهر الحياة . ونشرت العصور اللاحقة ، المسماة بالعصور الهلنستية ، هذا الازدهار التشكيلي في عالم الآلهة الثانوية غير المحققة ، بل وعالم الرموز المجردة . وحينئذٍ أقرت الوثنية في الحضارة الهلينية ، ثم في حضارة البحر الابيض المتوسط ، طريقة لتصور الكون تخرج

النزعة الانسانية بجميع عوالم الخليفة . وتجد تعبيرها المقنع في فن النحاتين لأنه  
يخلق أشكالاً لا تفنى ، حية كالإنسان ، كاملة كالحلدين . فكان هذا النحت همزة  
الوصل بين عالم الغناء وعالم الأرباب الذي يقوده . وإلى أي حد سايرت العقيدة  
مثالية التشكيل ؟ لقد أوحى جمال زوس الذي نقشه فيدياس بكثير من  
الأفكار السامية إلى أرقى علماء الأخلاق الأقدمين ونعني بهم الرواقين . وعلى  
كل حال ، يمكننا أن نجزم أن أساطين الفن لم يسيئوا قط إلى قضية الدين .  
ولا نكران في أنه كان ينبعث من تماثيل فيدياس - على قدر ما يمكننا أن نحكم  
استناداً إلى وثائق وشهادات قديمة - جلال مهيب ، ربما صرف عنه النفوس  
الضعيفة بسبب مثاليته الرفيعة . لكن آلهة هوميروس التي تطبعت بطابع  
الود والغضب السريع كانت تبدو حياله وضعية الشأن ليست بذات قيمة  
أخلاقية كبرى . وكان سكان الأولمب هؤلاء يشبهون البشر كثيراً حتى يكونوا  
لهم قدوة . ولكي نقيس أثر التشكيل الإغريقي في الفكر القديم ، لننظر  
كيف يظهر هؤلاء الأرباب أنفسهم في أنيادة فيرجيل . ونحن نتحول الآن  
من العالم اليوناني إلى العالم اللاتيني . لكننا نعلم أن الأولمب ذاته يسيطر على  
بلاد الإغريق وعلى إيطاليا . ولم تبق الأسماء على حالها ، تماماً ، بيد أن صور  
النحت قد انتقلت من قوم إلى آخر . والخلاصة ، أن آلهة الرومان قد ضمت  
إليها جملة واحدة أرباب الإغريق . وفيرجيل من كبار المعجبين بالقصائد  
الهوميرية . فهي لا تغيب عن خاطره ، ولا يخفي ما يقتبس منها . على أنه لم يقصد  
في ملحته قصد هوميروس . فعلى نقيض من الألياذة والأوديسة ، وهما من  
الشعر الصرف رغم لوحاتها الصادقة عن المجتمعات القديمة ، بدت أنيادة فيرجيل  
ملحمة قومية ، تصور التاريخ الروماني بمقدمة خارقة ، وترجع بأصوله إلى

ينابيع العصر القديم ذاتها ، اي الى الحقبة التي لم تنفصل فيها بعد الانسانية البطولية عن الآلهة . فمزج فيرجيل اذن ، على نحو ما فعل هوميروس ، الارباب بذلك التاريخ . وأدرج ملحمة في مجموعة قصائد العودة التي تروي اربسة الابطال الى بلادهم ، ممن اطلعنا الألياذة على مآثرهم ، أو تشتتهم في عالم البحر الأبيض المتوسط . وبينما كان اوليس يروم العودة الى ايتاكا Ithaque وبينما كان اغاممنون يخرج الى مصرعه في ميسين ، جاء انياس بمشيئة الاقدار ليعط رحله في شواطئ اللاتيوم وكان فيها ايفاندر ملكاً على بعض المزارع ، في أسفل التل الذي سوف يقوم عليه الكايتول .

وعلى غرار آلهة هوميروس ، كانت آلهة فيرجيل تراقب البشر ، تساعد بعضهم ، وتضطهد الآخرين ، تحت سيطرة جوبيتر الغضوب الذي ضاق ذرعاً بشكاري جونون Junon لكنه يلين لبسمات فينوس وعبراتها . وتدخل الآلهة وسيلة سهلة انفرادها اللون الملحمي ليفسر احداث البشر بنزوات الأرباب . وهذه الأرباب التي لم تتغير طباعها منذ الألياذة . تظهر على نحو اكثر تشخيصاً ، كما هو طبيعي بالنسبة الى كائنات تناولها النحت والتصوير منذ اربعة أو خمسة قرون . فجوبيتر مثل زوس ، يشرف على مناظر الأرض من اعلى الأنثير ، متربهاً على الغيوم . وامام ناظره يمتد ملكه ، الذي يضم البحر الداخلي من اعمدة هرقل وجبال الأطلس التي كلت هاماتها الثلوج غرباً ، الى حدود المشرق وجبل القفقاس الذي شد اليه بروميديوس وهو يحيل الطرف بهذا البحر الأبيض المتوسط الذي عامت فيه السفن وحفّت به شطآن عديدة عاشت فيها شعوب متناثرة . وفي اللحظات الجليلة ، عندما يعقد المجلس ، وتحيط به الآلهة الاخرى ، تقسم فجأة لهجة الشاعر ، ويخيل الى المرء انه يلج اولمبيا ، في مكان الهدارة

الذي انتصب فيه صنم فيدياس المهيّب ، من الرخام والذهب . يقول فيرجيل :

« وقتئذ يفتح الاولمب الجبار ابوابه

« ويدعو سيد الالهة وملك الناس جماعته الخالدين

« الى مقامه المرصع بالنجوم ...

ويبدو ان الرصانة اللاتينية تضيف تمثال فيدياس الهائل ، وحينئذ  
نحطم مقرراته كل اعتراض ، وحركة من حاجبيه تجعل الاولمب يرتعد . وقد  
روى الاقدمون ان اشعار هوميروس الهمت النحات صورة الاله . لكن هذه  
الصورة تظهر اكثر مهابة في ابيات فيرجيل لانها تعيد الينا الآن ذكرى صنم  
رائع . وكان فيدياس هو الذي خلع على الاله تلك العظمة الهائلة المنبعثة من  
تمثاله . فحافظ عليها جوبيتر في القصائد التي صورته . وهي التي صانت ، في  
الديانة الوثنية ، جلال ملك الالهة ، وعصمته من ظرف شعراء الاسكندرية  
وتبذلهم الصياني . قال فيرجيل :

« ارتعدوا أيها البشر وتقدموا بالندور

« هاقد أقبل سيد الأرض ،

أما نبتون Neptune ، شقيق جوبيتر ، فانه يسيطر على الأمواج التي  
لا يقر لها قرار . وقد أخذ عن العاصفة بعض عنفها . ويظهر في الألياذة ، كما  
في صور بومبي ، خارجاً من اليم يتحدر الماء من رأسه :

« واخرج هامته المهيبة فوق سطح الموج ، ومد نظره الى الافق البعيد ،

وعلى هذا النحو تظهر جنيات البحر والالهة المتوثبة التي نواكب

بروته Protée . وينقل فيرجيل بيضة مقاطع لفظية راقصة ، وبيت يسيل



عذوبة ، احدى الحوريات التي نقشت في بومبي ، أو صورت حول اناه  
يوناني . يقول :

« ووثبت من حوله جنيات البحر

« تنثر القطرات المالحة »

( نشيد الفلاحين . النشيد الرابع . البيت ٤٣٠ )

وايول Eole أيضاً آله كثير المشاغل في نشيد تسلطت فيه الرياح  
المالحة على الأمواج . وهو الذي دعي لأحداث عاصفة كبرى تبعثر اسطول  
ايناس . ولا يفوت فيرجيل ان يعرض علينا وظائفه وخاصة ان يصف لنا  
الجبل الذي أقام فيه عرشه . يقول :

« واستوى ايول على عرشه الوطيد

« يحمل الصولجان بيده »

ويدرك القارئ في هذا الوصف اللوحات التي وعثها ذاكرة الشاعر  
البصرية . وكانت أيضاً رسوم ونقوش اسكندرانية زودته بالصور الحية التي  
رصع بها ديوانه انشيد الرعاة . والدليل على أن اللوحة التالية منقولة عن  
الرسوم ، هو انها تلهينا عن القصة لتوقفنا أمام صورة يقول : ان الراعين  
الشابين كروميس Chromis ومنازيلوس Mnasylos وجدا اله الخمر سيلين Siléne  
في كهفه ، وقد اخذه السبات ، منتفخ البطن ، على عادته ، من الخمرة التي افرط في  
شربها البارحة . وها هي القطعة التي كانت في زاوية اللوحة ، فراقت ريشة  
المصور واستوقفت وصف الشاعر : « والى جانبه ، زلقت الأزهار التي توج بها  
رأسه ، بينما علقت باصابعه جرتة الثقيلة التي أخلقت اذنها ، وهذه الملاحظة الجزئية  
«التافهة والظريفة بآن واحد ، لايعنى بها إلا مصور وشاعر يغذي خياله باللوحات.

ومر كور Mercurc عند فيرجيل اله تابع ، لكنه جم النشاط كثير الفائدة ، وان لم يكن سوى أداة من ادوات النقل . فهو الساعي الذي يحمل اوامر جوبيتر . وفي الألياذة أدت هذا الدور ايريس Iris ذات الأجنحة الذهبية . على ان زوس في نهاية الملحمة يكلف هرميس - مر كور ليرشد بريام الى أخيل وذلك في مهمة خاصة . قال له جوبيتر : « يابني ، انه لطيب لك دائماً ان تنقذ الناس وان تحذب على المساكين ، اهبط إذن سهل ايليون Ilion واهد الملك بريام الى معسكر اليونان ، وفي الأوديسة ايضاً ، كان مر كور هو الذي نقل الى كاليسو Claypso الأمر بالأفراج عن اوليس إذ ناداه جوبيتر بقوله « هرميس . بما انك تعهدت بالإضافة الى أعمالك الأخرى ، ان تنقل أوامري ، اذهب الى كاليسو وقدم لها النصح وأقنعها لتطلق سراح اوليس ، وأخيراً يظهر مر كور للمرة الثالثة ، في نهاية الملحمة ذاتها ، عندما يقود الى الجحيم ارواح الأدياء الذين قتلهم اوليس . وكان يمسك بعصاه السحرية التي تنشر النعاس بين الحاضرين او تجملهم يستيقظون طوع ارادته . وهكذا نشاهد عند هوميروس تحولاً في وظيفة هرميس . فلم يكن ، في حقيقة الأمر ، رسولاً لزوس إلا عندما انطلق الى كاليسو وهذا ما يبور الجناحين الذهبيين اللذين يشدهما الى قدميه قبل ان يشرع في طيرانه ، وبواسطتها تتعرفه كاليسو حينما تشاهده ، وهو بالقرب من بريام يؤدي دور الاله المحسن . وفي سبيل ان يتقرب منه يدخل في اهاب امير شاب وسم الطلعة وقورا ، فلم يكن بحاجة آتئذ الى ان يصطحب جناحيه وعصاه السحرية .

وعند فيرجيل ، ثبتت نهائياً وظيفة مر كور وهيته . فهو في الألياذة هرميس الذي حمل رسالة زوس الى كاليسو . وهو الذي ينقل الى ايناس أمر جوبيتر

الذي يهيب به ان يهجر ديدون Didon وما ان صاح جوبيتر قائلاً : « تلك هي كلمتي الاخيرة » حتى نهيا مر كور للسفر فوراً . فانتعل أراً جناحيه الذهبيين ليعبر بهما الفضاء فوق البراري والبحار . وكان المثالون من مدرسة ليزيب Lysippe قد نحتوا ذاك الآله الرشيقي وهو يحزم خفيه . ولسوف يظل منذ ذلك الوقت ساعي الأرباب متأهباً دوماً للرحيل . ثم يتناول عصاه الذهبية فيذ كرنا فرجيل بالجحيم الذي قاد اليه الأرواح . ويصف الشاعر بعدئذ طيران الآله فوق اليم ، ومنظر البحر الواسع مع شواطئه ، وقد علاه ، كما في لوحات المصورين ، مر كور صغير يجري في السماء بقدميه المجنحتين . حتى ان فرجيل يجعلنا نرى بعيد أجبل الاطلس وسفوحه المكسوة بالصنوبر ، وقمته المكحلة بالسحاب ، وسط هالة من الغيوم . ونحن ندرك بوضوح كيف ساهم التشكيل والشعر فجعلنا من هذا الآله النشيط ساعي الارباب . وكيف اعتبره الأيمان الشعبي راعي المسافرين وبخاصة في رحلتهم الاخيرة ، الى الدار الآجلة . وأثر الصور في هذه القصيدة ظاهر بيقين . والدليل على ذلك أوصاف فيرجيل التصويرية والتشكيلية .

وفي الانياذة ، تستأنف فينوس وجونون تلك الخصومة التي بدأت في الالياذة . وفي هذا الموضوع يستعيد فيرجيل النزاع بين افروديت وهيرا . والانياذة مصاولة بين جونون وفينوس تستعملان فيها جميع ما تملكان من سلاح وحجج لدى الذكور من الارباب . جوبيتر وأوامره التي لا راد لها ، نبتون وعواصفه ، ايول وأعاصيره ، فولكان Vulcain وأكواره . وبذلك تتدخل الميتولوجيا التشكيلية فنجد الآلهة الاغريقية على النهو الذي ثبتها فيه النحت القديم حتى ولو لم يصفها فيرجيل صراحة ، إلا أنه يجعلنا نراها رأي العين . لأنه يتخيلها كما عرفها الفن اليوناني وحدد معالمها . وجونون وحدها لا تظهر

وجهاً معبراً ولا جمالاً نموذجياً . بل لا يرافق اسمها تلك النعوت الهوميرية التي دعيت بالنعوت « الطبيعية » والتي كانت تصف المجالدين القدامى ، ذوي الطلاء الحسن ، كقوله عن هيرا أنها ذات العينين الشبيهتين بعيون البقر ، أو ذات الذراعين البيضاءين . فلا يظهرنا فيرجيل على جونون أبداً . لأن الفن القديم ، في الواقع ، لم يخلف لنا عنها صورة تميزها ومنحتها الميتولوجيا المتأخرة أو الحديثة طاووساً شعاراً لها . وحقيقة الامر ، لقد اهل الفن ملكة السماء هذه فلم يجد لها هنداماً ولا نموذجاً ولا زياً خاصاً بها . ولئن لم يصفها فيرجيل إلا أنه جعلها تتكلم . فهي تمثل الواجب أي الفضيلة التي لا تروق كثيراً للناس . وهي لا تظفر بموافقة بعلمها بفضل وسامتها ، بل بشدة الحاحها ، وبما أكسبتها فضيلتها الخالصة من مزايا .

وفينوس نقيض جونون ، تترقرق عيناها بالدموع إذ تضرع الى جوبيتر ليكلاً انياس العزيز . وحينما يجيبها جامع الغيوم الرهيب ، يقبل عليها بوجه باسم ، وترتسم على محياه عندما يحدثها تلك الملامح الصافية التي تهدأ لها العواصف ، ثم يرفق حديثه بقبلة يطبعها على وجه ابنته . واقتبس الفن الحديث من فيرجيل ذلك الظرف الذي استمدده هو نفسه من الفن القديم . هذه العبرات وهذه الابتسامة هي أسلحة ربة البشر والفتنة . ونحن نعرف هنا فينوس كما تخيلها شعراء الاسكندرية ومصوروها ، فينوس ميديتشي اللعوب لا يفارقها أبداً ظُرفها هذا ، ولا رغبته في ارضاء الآخرين . وهي حينما تدنو من ابنها انياس متخفية ، تستعمل تنكراً وياه من تنكر انيق ! تتزيا بزي حورية من حوريات ديانا Diane ، كما نعهد هذه الربة في متاحفنا ، فترفع طرف ثوبها وتعلقه بنطاقها حتى تظهر ساقها العاريتين ، ويسبح شعرها في الهواء ، وعلى كتفها

يتدلى قوسها ، فتتذكر تمثال ديانا المسككة بقرن الوعلة ، أو تماثلها في مدينة غابيس Gabies كما يصفها أوفيد بقوله : « عارية ركبته ، قصير ثوبها كثوب ديانا ، ولكنها إذا أرادت أن يتعرفها ابنها ، لم تعد ديانا الرشيق ، ذات الساقين الجميلتين . بل بدت له مثلما تبدو فينوس مديتشي أو فينوس الكابيتول يتضوع من شعرها الندي عطر الهوى ، ويسترسل ثوبها إلى قدميها ، « وتمشي مشية الإلهة » وعندئذ لا يخطئها ولدها . لأن فن براكسيتيل قد علم الناس أن فينوس امرأة جميلة لا تفتأ تدخل موضع الاستحمام وتخرج منه . وإذا قصدت هذه الربة الحلوة مشغل زوجها فولكان لتطلب إليه أسلحة لانياس ، كانت العاشقة التي تمثل دوراً كبيراً في الأغراء ، كما صورها فنانون الاسكندرانية . فتضم الحداد بذراعيها الجميلتين البضتين ، وتضطرم النار في جوانبها ، كالبوق الذي ينفذ في الغيوم بأخدوده الملهب . وسرعان ما تظفر تلك المرأة اللعوب بما طلبت . وهكذا أخذ فيرجيل عن الفن اليوناني لوحة نقلها إلى المصور الفرنسي بوشيه Boucher

. . .

والشعر اللاتيني في عهد أوغست يكشف بجلاء كل ما اقتبس من التشكيل الإغريقي لأنه ازدهر في الفترة التي تسرب فيها الفكر الهليني إلى روما بواسطة روائع النحت والتصوير التي بدأت تفقد إليها . ولعل الشعر اليوناني أقل من الشعر اللاتيني اقتباساً من التشكيل الإغريقي ، إذ أبدع أجمل آثاره قبل ظهور الروائع الرخامية . فلم تكن بعد إلهة هوميروس قد نحت تماثيلها ثم إن اللغة اليونانية التي تسيل عذوبة أكثر ملائمة للأطراف القصصي منها أني أشكال الرسم اللفظي الواضحة . وتبدو قصائد بندار Pindare الغنائية أقرب إلى الموسيقى منها إلى التصوير البصري . والشعر الاسكندراني لم تداخله كثيراً صور الفن



المعاصر له . ولم يكن تيوكريت Théocrite ذاته ادنى الى المصورين من مقلده .  
اللاتيني فيرجيل . وغالباً ما استمد شعراء الاسكندرية موضوعاتهم من تمائيل  
صغيرة متصنعة . لكنهم لم يقصدوا من وراء ذلك الى نحت قصائد وصفية ،  
يقدر ما توخوا نظم قصائد هجائية لاذعة ظريفة او اخلاقية . فجعلوا البقرة التي  
نحتها ميرون Myron تنطق في شعرهم ، بدلاً من ان يستمدوا منها لوحة مصغرة  
منظومة . على ان امتزاج الفن الاغريقي بالشعر اللاتيني ادى الى نتائج مختلفة  
تماماً . فكان جمال الأشكال امراً جديداً اذهل المجتمع الروماني . والظاهر  
ان النحت والتصوير لم ينشأ عمالاً مهتمين من اهل البلد . فكان من اليونان طبعاً  
أن قدم الى روما الإنتاج الرائع واليد العاملة ايضاً . وفي الأدب ، اقتضى تباين  
اللغتين تصرفاً في النقل . وتبنى الشعراء ، وكانوا ذوي ثقافة رفيعة ، جملة واحدة  
الفكر الهيليني . فلم يقتصروا على هوميروس وتيوكريت ، بل تجاوزواهما الى  
تمائيل براكسيتيل ولوحات ابل Apelle . وفي مثل هذا التماس بين حضارتين ،  
لا يحدث فقط تقليد ، أو ترجمة أو اقتباس ، بل يحدث ايضاً دمج للألوان .  
ويعرض التاريخ امثلة أخرى على ذلك التبادل عبر الحدود والقرون ايضاً .  
فقد دلت النهضة - وهي حادث مألوف في اوربا الحديثة - كم يستطيع  
التقديس السكلي للعصور القديمة ان يدفع ببعض الشعراء ، مثل غوته Goethe وشينيه  
Chénier ، الى محاكاة التشكيل الرخامي ، كما يحمل المصورين الى اتباع النظرة  
البديعية الأدبية ، كما هي الحال عند بوسان Poussin وانغر Ingers . وعلى  
هذا فان فيرجيل الذي استظهر هوميروس غيباً ، لا يتخلص من سيطرته عليه  
إلا في امرين : اولهما عندما يروي الأحداث القومية القديمة لمدينة روما ، وجميع  
الاساطير التي طبعت في ريف اللاتيوم ، وثانيها ، وذلك امر غير متوقع ، عندما

يصف الإلهة الهومييرية فيراها على نحو من المهابة وفي مواقف تتأملها اليوم  
بأعجاب في متاحفنا الأثرية .

وقد لا ننتهي من البحث في الأدب اللاتيني عن جميع الصور التي تذكرنا  
بأثر من الآثار الفنية . وربما كانت الأمثلة من الكثيرة بما يسمع لنا بالاقصيار  
فقط على تلك التي تتصل بروائع ذائعة الصيت وقصائد أليفة الينا . وما من مثال  
أشهر من تمثال اللاو كون أو تمثال نيوبه في متحف الأوفيس Offices في فلورنسا . وما  
من لوحة أسهب الكتاب في وصفها مثل لوحة « تضحية افيجينيا » للصور  
تيانت Timanthe . فهي قادرة على ان توضح لنا نفوذ الفن اليوناني في  
الشعر اللاتيني .

. . .

ويشير التماس بين الثقافة اليونانية والمجتمع الروماني ، وما آل اليه من  
نتائج ، الى ان الفنون الأدبية بسبب قدرتها على التكيف أسبق الى الظهور من  
الفنون التشكيلية التي تحدها دائماً إمكاناتها التقنية . وعندما قام الاغريقي الذي  
تغلب عليه الروماني ، بالسيطرة على قاهره الشرس ، حسب تعبير الشاعر  
هوراس ، ابدى الشعر اللاتيني ، تجاه الشعر اليوناني ، انقياداً أكبر ، أو  
بالأحرى قبلية للتمثيل لم تتمكن الفنون التشكيلية من مجاراته فيها . وكانت  
الشعراء لو كريس وفيرجيل وهوراس وكاتول Catulle وتيبول Tibulle وبروبرس  
Propertius واوفيد وآخرون أيضاً ، بلا شك ، بمن طوأم النسيان ، قد كيّفوا  
موهبتهم وفق النماذج الهلينية من غير ان يفقدوا طابعهم الخاص . والظاهر آنثذ  
أن تماثيل الرخام التي بدأت تقد من صقلية وكورانتيا Corinthe واثينا الى  
روما لم تحدث فيها مدرسة للنحت . وكان لابد من انتظار بضعة اجيال حتى

تستقر صناعة المرمر في مشاغل رومانية فلم تقوَ الثقافة التشكيلية ولا مثالية اليونان السامية على ان تتأقلم في الواقعية اللاتينية . وعجز النحت الامبراطوري ، وسط ارباب الاولمب ، عن تقديم صور مثالية جديدة . بينما هو ابداع ، في المقابل ، مجموعة رائعة من الوجوه المعبرة واللوحات التاريخية الزاخرة بالحياة . لقد احدث النحت اليوناني مدرسة رومانية . لكن وجود النماذج لم يسبب تلقياً مباشراً . وكان لابد من انتظار التدريب التقني وثقافة الذوق التشكيلي . ولما صار هذا الذوق على جانب من الشدة حتى ينطلق من تلقاء ذاته ، ابدى أصالة واضحة . وكانت استجابة الأدب مختلفة تمام الاختلاف واسرع بكثير . وخلافاً لما يظن ، ورغم الحواجز بين اللغتين ، ورغم شمول الصور التشكيلية ، فان الأثر الأدبي هو الذي نفذ الى روما في بادئ الأمر ، بالنظر الى سهولة التقنية اللفظية ذاتها . فكان الكتاب اذن هم الذين بادروا الى عرض الجمال الاغريقي ليتذوقه الرومان . وكان هؤلاء الكتاب انفسهم ، وهذا أمر غير متوقع ، قد سعوا ليضمنوا أشعارهم صوراً مستوحاة من روائع النحت والتصوير قبل ان يخطر لفناني روما أن يحاولوا تقليدها . والأدب اليوناني ، على وفرته ، يعرض لنا أمثلة أقل مما يعرض الأدب اللاتيني ، عن هذا النقل من التشكيل الى الشعر . فهو أكثر وصفاً للأعمال الفنية . وكما هو طبيعي بالنسبة الى نقاد سائحين مثل بوزانياس Pausanias ، جاء وصفهم شبيهاً بوصف الدليل المؤيد بالمستندات . وكان في حالات اندر اقتباساً شعرياً من اعمال منحوتة أو مصورة . بينما نرى ، على العكس من ذلك ، عند لو كريس وفيرجيل واوفيد صوراً تتوالى ، يصفها الشاعر أحياناً بالحاح ، وهي قطعاً ذكرى روائع معروفة . ولهذه الأسباب التقنية ، كان الفن اليوناني ، بالإضافة الى الشعر اليوناني ، هو الذي ألهم الأدب

الروماني اثناء اندماج الحضارتين . وهذا ينهض دليلاً على ان الانحدار طبيعي .  
وسهل من التشكيل الى الشعر وان الصعود من الشعر الى التشكيل اشق بكثير .  
وتنقاد الكلمات الطبيعة لكل استعمال بما فيه التصوير اللفظي .

وهناك بيتان لأحد شعراء الاسكندرية يلخصان تلخيصاً ظريفاً  
العلاقات بين الفن والشعر ، بين الميتولوجيا والتشكيل . ونيوبه هي التي  
تكلم ، وهي التمثال الرخامي الذي خرج من مشاغل القرن الرابع ، تقول :  
« كنت حية ارزق فحولتني الالهة الى حجر  
« و كنت حجراً فردني برا كسبتيل الى الحياة ،

ففي الوثنية نوسان بين الحياة والنحت ، وانزلاق من الجسد الى المرمر ،  
يخلق قارة اسطورة وثارة تمثالاً . وكانت المناظر الطبيعية ، من صخور ونباتات  
وأشجار وحيوان و كواكب أيضاً ، تستدعي الى الذهن مشاعر واهواء اي .  
كائنات انسانية ، فلا تلبث ان تشيع بين الناس خرافة تشرح كيف أصاب احد  
الأبطال أو بعض الحوريات تقمص حوئل الى جبل أو ينبوع . ولم يفعل الفن  
سوى أن أيّد هذا التجارب بين الانسان والطبيعة حينما أعاد الى الكائنات المندمجة  
في المادة شكلها الأصلي . وهذا الضرب من التفكير انما ينشر العاطفة في  
الطبيعة ويجعل من الشاعرية المنتثرة فيها جمالاً تشكيمياً للجسم الحي . فيعمل  
الشعر والنحت في ذات الموضوعات . ويبقى الانسان باهوائه ومظهره الخارجي .  
نقطة البداية ، ونقطة النهاية في أغرب الأساطير . ولئن استطاع اوفيد في  
ديوانه « التقمصات » ان ينوع الى ما لا نهاية تنميته الأدبي ، إلا ان موضوع  
الكتاب ظل على حاله . فهناك قصة غرام ، وحكاية ألم كبير وعقاب من الآلهة ،  
تحتبس كائناً انسانياً في شكل ما في عالم النبات او الحيوان او الجماد . وكان على

التشكيل الرخامي أن يقوم بالتقمص العاكس وإن يوظف الشخص الأنثائي  
سجين المادة . وصار التمثال الوثني زهرة يزدان بها المنظر الطبيعي . وبذلك  
يتكامل الشعر والنحت . وينديان نفس النظرة التي تجعل من الانسان مركز  
الكون والتي هي روح الديانة الوثنية وأساس عقائدها وشعرها وفنها . فالأدب  
والتشكيل يُسغيان باندفاع واحد الى معرفة الانسان على حقيقته المادية والمعنوية .  
ولم يكن الشعار : « اعرف نفسك بنفسك » الذي أخذه سقراط عن معبد  
دلف، خاصاً بالعلم الأغريقي . بل كان شعار الفن ايضاً . وعن طريق هذه المعرفة  
الذاتية ظفر الشاعر والنحات بالجمال بواسطة الحقيقة . وما كانت حقيقة العلم  
الحديث التي تكتشف في عالم غير مرئي ، بل هي حقيقة المظاهر المباشرة التي  
نستمد منها الشعور بالجمال . فلم يكن غريباً إذن ان تؤول معرفة الانسان  
هذه الى تقدم فن اليونان وأدبه بآن واحد . وعلى انقاض العالم القديم ، بقي  
عدد كاف من زواضع الشعر والرخام ليؤيد مساهمة فن الألفاظ وفن الأشكال  
من أجل بلوغ الحياة . والظاهر ان الأقدمين ، كالمحدثين ، لم يعددوا أوجه  
الشبه والمقارنة بينها ، لأختلاف التقنيات اختلافاً كبيراً بين مهنة الكاتب ومهنة  
الفنان ، كما هي الحال عند المحدثين . فلم يتخلوا تعاونها من أجل غاية واحدة .  
على ان بعض النقاد مثل شيشرون و كنتيليان Quintilien وبلين Plin ، حينما  
حاولوا ان يشرحوا تطور فن الخطابة ، لم يجدوا أفضل من ان يقابلوا مرونة  
النثر المتدرجة بمرونة المرمر الذي طاول الجسم الحي حتى صار ليناً مثله . وفي  
الواقع ، ما كان بالأمكن العثور على صورة أوضح ، في سبيل شرح مثل هذا  
النضج ، من ان يعرضوا للقاريء ذاك الانتقال من صلابة التماثيل القديمة الى  
استلوث براكتيل . ولا تريد العودة الى مثل هذه المقارنات ، فنحوض في



تفاصيل تافهة تبغث الملل في النفوس. ويكفي ان نستذكر فترات انتاج الروائع  
التشكيلية والشعرية . وان نختار بعض الأمثلة الشهيرة ، الدلالة على تعاون  
الشعر والتشكيل في التفكير الوثني .

وكان النحت خاصة قد أفاد نخيلة الشعراء . فهو يتخذ نموذجاً من الحياة ،  
ويثبت في صور نهائية حقيقة تبدو في الواقع متقطعة متحولة . ونحن نحفظ  
بلامع لوحة من اللوحات ، اكثر مما نحفظ بتقاطيع وجه النموذج . إذ تطبع  
اللوحة في ذاكرتنا رسماً يتوضح ويشتد كلما عاودنا النظر اليها . بينما لا تفتأ  
الحياة تغير الأشكال التي تعرضها علينا . أضف الى ذلك أن النحت يقدم صورة  
نجسة لكل ما يتصوره الأيمان والفكر ، فيجعلنا نبصر الافكار المجردة  
ويستحضر لنا خاصة شخص تلك الآلهة التي تحتل في وجودنا مكاناً كبيراً ، وان  
هي لم تظهر قط في عالمنا . وبسبب هذا التدخل في الميدان الديني ، كان التمثال  
خطر عظيم في المجتمع الوثني ، سواء في طقوسه أم في شعره . وليس من المبالغة  
القول أن أبواب الوثنية هي قبل كل شيء من ابداع النحت . فلم ترسخ شخصياتها  
في نصوص مقدسة ولا في تأملات لاهوتية . وهذه الشخصية احتوتها في البدء  
صورة أو صنم خشبي عتيق ، أو تمثال رخامي جميل . وقد طبع هذا التمثال  
بطابع عبقرية النحات . ومعناه أن الإله من خلق ذاك المثال على قدر ما يكون  
بطل الملحمة وليد الشاعر الذي تخيله . فالرب الوثني هو قبل كل شيء تمثال .  
وميزاته الأخلاقية ، سامية كانت أم وضيعة ، هي أولاً صفات تشكيلية .  
ولقد بلغ من سيطرة الفن على الدين ان انحدرت شخصيات سكان الأولمب من  
المعمل الذي وطد نموذجها ومن الفترة التي نشأت فيها في تاريخ المدرسة  
الفنية . فهناك آرباب تحمل طابع فيدياس مثل زوس واثنين . وهناك آلهة

أخرى اتسمت بسماة برا كسيتيل مثل افروديت والآلهة الفتية على غرار ديونيزوس وابولون . وأخيراً ثمة أرباب أخرى مدينة بصفات البطولة الرشقة أو القوة الى اسلوب ليزيب مثل هرميس وهرقل . وبعد أن يرمخ نحات عبقرى وجه زوس فى اولمبيا ، أو وجهه اتنيه فى البارتنون ، ويوطد زيهما وهيتهما ، لم تستطع أن تعدل فيها من بعده عشرة قرون من الوثنية . على أن فيدياس لم يثبت فقط نموذجاً طبيعياً . لقد وهب أيضاً هؤلاء الخالدين عظمة سامية ، أو اناقة وقور . بقيتا أبد الدهر سجية هذه الآلهة . فلم يتوصل تودد الناس لها تودداً متطيراً ولا خيالهم المبتذل الى أن يحطا من هبة تلك الأصنام الجبارة . ومثل هذه الملاحظة تجعلنا نخمن ما أوحى به هذه التماثيل الشهيرة الى تقوى المتقين ، وتفكير الفلاسفة ، وخيال الشعراء . فالنحات الذى لا يدين بشيء تقريباً الى الادب ، انما يطرح على الناس صوراً تعلو من شاطئ النماذج الانسانية التى قد يستلهمها . لأنها تجعل الأوهام ماثلة للعيان . وكذلك الآلهة التى راودت أحلام الانسانية وآمالها .

• • •

ويعرض لوكريس فى كتابه المسمى « فى طبيعة الأشياء » فيزياء ديمقريطيس Démocrite لتكون متكأ يبنى عليه آراء ابيقور فيما وراء الطبيعة والأخلاق . وتبيح له آلية الذرات عند ديمقريطس أن يزيل تدخل العناية الالهية فى سير العالم ، وبالتالي مخافة الأرباب الذين يظهرون له بمظهر الأعداء الألداء ، أو هم على الأقل ، يسيبون للبشر ذعراً دائماً . ويتدفع النشيد اندفاعاً وجدانياً متخلياً عن ذاك الصفاء التعليق الذى تنسم به أمجاث الفيزياء والفلسفة . وثمة عاطفتان تسيран المحاكات العقلية بحركة عاصفة : أولاهما الحب ، تلك

القوة الكونية التي تدفع بالأشياء وتجمع الذرات وتلقح البذور وتفتق حياة  
النبات والحيوان والانسان ، وثانيتها الحقد على ذلك الايمان الكاذب وعلى  
تلك الآلهة الباطلة التي تثقل كاهل البشرية بفزع زائف وعلى ذلك الجبن الذي  
قد يؤدي الى الجريمة .

ويتقد شعر لو كريس أحياناً بلهب متأجج يذهل الفيلسوف عن برنامجهِ  
التعليمي . وهاهو في مطلع بحثه ينسى حقه على الأرباب . فيرفع الى فينوس  
أحرّ التساييح ، وأكثر الصلوات هيأماً مما أقيم لربة الحب هذه ، التي كان شعراء  
اليونان ينظرون اليها نظرتهم الى ربة ترعى الغزل الطائش القلوب ، يقول :  
« يا ام انبادا ، يامتعة الرجال والآلهة ... »

ثم يتحول الدعاء الحار الى لوحة تصويرية . فيصف لنا لو كريس فجأة  
مشهد فينوس وقد ضمت اليها مارس : « آله الحرب الجبار ، الذي غالباً ما يأوي  
اليك ، ويعتصم بقدميك ، وقد قهره الشوق ، فجرحه جرحاً بليغاً ، فتشقق عينه  
عليك ، ويلقي الى الخلف رقبتة المستديرة ، مغذياً بالحب مقلته الواهة فلا يتملاً ،  
مستلقياً بين ذراعيك ، قد حبس أنفاسه وعلقها بشفتيك . وبينما هو يستريح  
وتغطينه بجسمك المقدس ، ايتها الخالدة المجيدة ، أفيضي علينا من ثغرك عذب  
الكلام وامنحي الرومان هدوء السلم ... »

وتدل دقة الصور ، وشدة الحاح التعابير ، على ان اللوحة ماثلة في ذهن  
الشاعر . فهذا الآله المرتمي في أحضان عشيقته ، وهذه النظرات الوهى التواقة  
الى الغرام ، وهذان الجسمان المتعانقان وجميع ذلك الحنان الذي يبتغي تهدئة  
آله الحرب ، كلها أمور مستمدة أولاً من التصوير . وهي من المواضيع التي  
تتردد باستمرار في ترينيات بومبي . فاهمت شعراء مشاهير منذ ايل ، اتخذوا

ربة الحب نموذجاً أثيراً لديهم ، قبل ان يتداولها صغار الأدباء . وشعرلو كريش  
المضطرم ورصانة ذلك الدعاء المرفوع الى الربة التي تخضب الطبيعة بعيدان  
الى هذا الموضوع كل وقارة بعد ان تدنى قليلاً في الترينات الغزلية .

وكان الكتاب الأقدمون ، وحتى اللاتين ، وبخاصة شيشرون وكتيليان  
قد تعرضوا في بعض صفحات ذائعة الصيت الى لوحة تيمانت التي تمثل تضحية  
افيجينيا في مدينة أوليس Aulis . ويرجع سبب هذا الاهتمام باللوحة الى المثل  
الذي يعرضه المصور على الخطيب ، إذ استطاع الفنان وهو يصور ذهول الأبطال  
الذين شاهدوا القزبان وحزن كالكاس Calchas الراهب ، وأوليس وميفيلاس  
Ménélas الملك ، ان يظهر تدرجاً في الألم . ولكنه ، عندما أراد ان يعبر عن  
يأس اغامنون والد الفتاة ، جعله يغطي وجهه وترك للناظر حرية تصور العاطفة  
التي امتنع عن إبدائها . وكان من عادة اليونان ، وهم من كبار مؤلفي النوادر ،  
ان ينسبوها الى اعمال فنية شهيرة . وبقي ذاك الوجه المحتجب بغية إخفاء عبراته ،  
من نوادر التصوير الى يومنا . ونحن بوسعنا ان نتخيل اللوحة المنسوبة الى تيمانت  
بواسطة رسم في آثار بومبي منقول عنها ، يستجيب الى ما وصل اليها من وصف  
اللوحة . ولم يكن الأبطال جميعاً ماثلين فيه . لكننا نرى كالكاس وايضاً  
اغامنون الذي تدثر بمعطف يتدلى على وجهه بينما ستر عينيه بيده . وكان الموقف  
جميلاً واستطاع ان يلفت النظر لالبراعته فحسب ، بل لشدة هذا الألم المؤثر  
الذي يواريه صاحبه . وكان خليقاً بالفن الخطابي ان يأخذ عنه بلاغة العاطفة  
الصامتة . وبين الرجلين ، نرى خادمين يحملان الفتاة الى المذبح .

وأخيراً ، خلف لنا الأقدمون رواية عن تضحية افيجينيا تبدو لنا  
ذكرى لوحة تنازلت هذا الموضوع ، لعلها نقلت أو قلدت صورة تيمانت . اما

رواية لو كريس في مطلع ديوانه ، فهي معروفة لدى الجميع : قال : « ولكم فرض الدين على الناس جرائم أثيمة كافرة . وها انذا أقص عليك قصة معبد ديانا في أوليس الذي دنسه دم أفيجينيا ، بعد ان هذره زعماء اليونان وصفوة قومهم . إذ أقبلت الفتاة التي زينت بعصائب الضحايا ورأت اباهامام المذبح وقد تظفر قلبه اسنى ، وبأزائه خدماً يخفون السكين . وإذا شاهدت جموع الناس يذرفون الدمع لدى رؤيتها ، أبكمها الذعر وخارت ركبناها . فلم يشفع لهذه المسكينة انها أول من سمى الملك اغاممنون باسم الوالد . بل حملتها أيدي الرجال وساروا بها الى المذبح وهي ترتعد ... أجل كم من الجرائم ارتكبتها الناس باسم الدين ،

وهذه الرواية لوحة قائمة بذاتها . يرى الشاعر هيئات الأشخاص ، ومشهد الملعب ، بل اننا نتعرف فيها ذكريات لوحات المصورين . وهناك بيت من الشعر يعيد الى خاطرنا اغاممنون اليانس في صورة كيان ، « فرأت اباهامام المذبح وقد تظفر قلبه اسنى ، والخدم الذين يحملون الصحن والعبادة و حملتها أيدي الرجال ، تمثل بعض الأشخاص الماثلين في لوحة بومبي التي نسقت صورة تيمانت الشهيرة . ولم يستبظ لو كريس برهانه من النقاش الذي دار بين اليونان ، فادى بهم ، بدافع من الأيمان والسياسة ، الى تضحية فتاة طاهرة ، بل من صورة كان فيها حنان المشاهدين يزيد من بشاعة الجريمة النكراء . فالتصوير أشد وقعاً في النفوس من الجدل . لكنه يوزع شفقتنا بعض الشيء على الأشخاص الحاضرين ، وبخاصة على الوالد الذي كان أكثرهم أجراماً وغماً . ثم ان الأروحة ، وهي تمثل المحنة الإنسانية المؤثرة ، تحملنا على الظن ان في السماء حائمة سعيدة وان الآلهة سوف ترتضي تضحية طيبة مكان أفيجينيا . وكان طبيعياً



ان يطرح لو كريس هذه الأمنية اللطيفة التي وضعها الناس ليخففوا من قسوة الأسطورة الأصلية . وحق له ان يفعل ذلك . إلا انه حينما يعرض علينا مشهداً مثيراً مقتبساً عن لوحة فنان ، بدلاً من ان يحلل العواقب الوخيمة للنعصب الديني في قلب الانسان - وكان هذا قصده الأول - يجعلنا نشفق بعض الشيء على المجرم الذي يريد ان ننكر عليه فعلته . لكن الشاعر لم يقصد الى هذه الشفقة . فقد نشأت من موقف جاء به المصور في لوحته .

ويذكر القارئ ، في النشيد الثاني من الأنيادة ، قصة الحصان الحشيبي الذي تركه اليونان حيلة ، بعد ان تظاهروا بالرحيل . وخصوصاً حادثة الكاهن الطروادي لاوكون الذي ارسل اليه الاله نبتون حينئذ فخنقته بسبب اعتراضه على ادخال الجواد داخل اسوار طروادة .

وبينا كان الطرواديون متجمعين على الشاطئ يتشاورون ، شاهدوا فجأة افعيين تطفوان على الموج . قال انياس : فهربنا وقد امتنعت وجوهنا فرعاً . واقبل الوحشان تواءاً على الراهب لاوكون فبلغاه . فقبضا على اطفاله اول الامر ونهشا اطرافهم الصغيرة الضعيفة . ثم تمكنوا من لاوكون نفسه ، الذي خف الى نجدة اولاده ، وبيده السهام . وأمسك به وجذباه بحلقاتها الضخمة ، وبعد ان احداق بجسمه عشر مرات ، وأحاطا برقبة عشر مرات ، بطيات جسمها المصدقة ، انتصب رأساهما فوق عنقها الطويلين . وحاول الرجل ان يتخلص منها بيديه . وارسل آنتذ صيحات مروعة تعالت الى السماء .

وهذه الرواية ، على ايجازها ، يغلب عليها الطابع الوصفي . وهي تعرج بنا على مشهد يذكرنا بالتمثال الشهير الموجود في متحف الفاتيكان . فالأجسام التي شدت الى بعضها ، والذراعان اللتان نحاولان التخلص من العقد ، والعينان

الشاحستان الى السماء ، والحنجرة التي توصل الصيحات المدوية ، تلك هي الصور التي تبقى في ذهن المرء بعد رؤيته التمثال القديم . ويبلغ التشابه بين التمثال والقصيدة حدّاً يحملنا على الظن انها يسيلان من معين واحد . ونجمل الينا طبعاً في بادىء الأمر ان النحاتين من جزيرة رودس قد استلهموا فيرجيل . ولكن بقدر ما يتيسر للوصف الأدبي ان يقتبس عن صورة حقيقية ، بقدر ما يتعذر علينا ان نتصور الكلمات قادرة على الهام الفنان اشكال تمثاله . وهناك نموذج واحد لفنون الشكل والحياة ، هو الطبيعة . والأجسام الحية هي التي توجه ابداع النحات . وربما تسنى لبعض أبيات من الشعر ، تتحلى بمزايا تصويرية بينه ، ان تثير في الأذهان موضوعاً تشكيمياً . لكن البون شاسع بين هذه الفكرة العابرة وبين الخلق الفني الذي يقتضي اعواماً من الجهد والأبداع . وعلى العكس من ذلك ، يتم الانتقال على نحو طبيعي من العمل المنحوت الى بعض اشعار وصفية ، إذ تنقاد الألفاظ طيمة لمثل هذا التلخيص . ولا مانع ، من الناحية التاريخية ، ان يكون فيرجيل قد اطلع على مجموعة من النحت ربما وضعت في مطلع القرن الأول قبل الميلاد . ولعلها وردت الى روما في زمن مبكر . والحق انه لم يُشر الى هذا التمثال الا من قبل بلين Pliny الذي ابصره في قصر طيطس . وحتى إذا لم تصح هذه المقارنة المباشرة بين شاعر الأنباذة وبين تمثال اللاو كون الرخامي ، فان معرفتنا عادات الأقدمين وميلهم الى الأكثر من تقليد الأعمال الفنية ، وترجمة الموضوعات المنحوتة في لغة التصوير ، كافية لتحملنا على الرأي بان التمثال الموجود اليوم في الفاتيكان ، والذي كان قديماً فوق قل القياصرة ، قد ذاع صيته في روما منذ عهد اوغست . وما من شك في ان فيرجيل ، في حادثة الأنباذة ، قد استمد صورة الفرع من معاينته صراعاً يائساً قام به جسم قوي أرثقه

حلقات زواحف ضخمة . فراح الناظم يتبارى مع النحات في وصف تلك المعينة  
الرهيبية بأسلوب ماهر رشيق . وتوقفنا هذه القطعة المؤثرة امام صورة باهرة  
تجعلنا نذسى القصة تقريباً . وهكذا ينقطع لحظة سياق الملحمة بسبب تذكّر  
تمثال رائع .

وبلغ من شدة اتصال الشعر القديم بحياة الفنون التشكيلية ، ان كانت  
تتخلله دائماً صور من البرونز أو المرمر ، أو ذكريات من لوحات تصويرية .  
بل كان من الوسائل السهلة الجذابة ، ان يصف الشاعر لوحات ليعيد الى الذاكرة  
اخباراً من الماضي ، أو يسكي بتنبأ بالمستقبل أيضاً . وهو ميروس هو أول من  
نجا هذا النحو في وصفه الشهير لترس اخيل . ومن الواضح ان هذه القطعة  
مستمدة من التصوير في عهد متأخر نسبياً أي في القرن السادس أو الخامس  
قبل الميلاد . وهذا فيرجيل حذو هو ميروس مراراً في هذا الموضوع بالذات  
أو في مواضيع أخرى كثيرة . وفي الأنبياء حادثان على الأقل يقتضيان  
التحليل ، نظراً الى ما بذله الشاعر من جهد في اوصافه التصويرية بحجة الحديث  
عن الماضي أو المستقبل .

ولا ريب في ان تلك الأوصاف لم تكن إلا ذريعة للمؤلف لكنه  
لا يغفل قصته . والحق انه ساق تحليله على نحو يجعلنا نعتقد انه يضعنا امام صور  
حقيقية من السلون أو المعدن . وبدهشنا ان نرى في الشاعر الملحمي ناقداً  
فنياً مجيداً له تلك الموهبة الحارقة في « النظر » وفي « حمل الآخرين على النظر »  
الى اللوحات التي يرويها . بل انه ليوحى الينا ، حين يصفها ، بالمادة التي تكونت  
منها ، تلك المادة التي تؤثر دائماً في الشكل . ويقع أول حادث فني من هذا  
النوع في النشيد الأول من الأنبياء ، عندما يجد انياس نفسه في قارطاجة امام

مدينة ناشئة ويزور معبداً أقامته الملكة ديدون تكريماً لجونون ، الربة التي  
يحجبها . ويعجب الطروادي بروعة المدخل الكبير ، ومهارة استعمال البرونز في  
صنع الأبواب الثقيلة ، والركائز التي استندت إليها السقائف . وكان قد لفت  
نظره ، قبل حين ، في ورشات المدينة الحديثة ، أعمدة ضخمة حفرت في جوف  
الصخر . ( أعمدة هائلة خرجت من الصخور ) مشيراً بذلك الى تلك الصفوات  
الجسام التي صارت فيما بعد مفخرة الكنائس والقصور الامبراطورية قبل ان  
يتطور فن العمارة المسيحية التطور الجديد الذي لم يكتمل بعد . وأخيراً يحول  
انياس في مذبح المعبد ويتأمل على جوانبه صوراً جدارية واسعة . ويظن  
المفسرون أحياناً ان هذه اللوحات كانت تزين الأبواب ، فهي بالتالي نقوش من  
البرونز ، صغيرة الأبعاد . وهذا أمر غير محتمل . إذ تفترض الموضوعات التي  
يتحدث عنها البطل الطروادي عرضاً كبيراً وقوة تعبيرية تعجز عن ادائها  
اللوحات المعدنية التي أذيت ونقشت . ثم ان هناك بيتاً من الشعر يؤكد انها  
كانت صوراً ، حين يقول : « ويعلى النفس بصور لا تغني » وحينئذ يتضح كل  
شيء . ومن الطبيعي ان يعبر المصور على أسوار واسعة عن هذا القدر من  
الأحداث . وان ينشر في رسومه تلك العاطفة المؤثرة التي تحمل على تذريف  
الدمع ( وتنبعث الدموع من رؤية الأشياء ) . وغالباً ما ألح الأقدمون على ذكر  
طاقة التصوير العاطفية . ولا يبقى لدينا إلا التباس وحيد ، له أهميته : كيف تم  
تنفيذ تلك المجموعة الكبرى من الصور حول سقيوط طروادة في هذه المدة  
الوجيزة التي استغرقتها رحلة انياس من طروادة الى قرطاجة ؟ على ان هذا  
الضرب من الالتباس لا يصدف الفكر مطلقاً بل يندرج في جملة تقاليد الملحة  
مع غيره من الوقائع الكثيرة . وفي المقابل ، لا تنطوي تلك الحادثة على استمالة

بديعية لأن مشاعر انياس تجاه الجدران المصورة تطابق العواطف التي عهدها  
الأقدمون منذ ان أظهرهم الفنان بوليغنوت ، في مدينة دلف ، على ترجمة  
تشكيلية لسقوط طروادة .

وحينئذ تصور اوصاف الشاعر حقاً تلك الأنطباعات التي حملها انياس  
بعد جولاته وتأمله وقائع المأساة التي عاشها بنفسه . فهذا التحام المقاتلين وقد  
حوّمت فوقهم خوذة اخيل المنتصب في عربته وهذه مذبحه جياذ ريزوس  
Rhèsus . ثم هامي مشاهد رآها البطل الطروادي بام عينه ولم يخبره بها احد ،  
كمشهد ترويلوس Troilus الذي صرعه اخيل فانطلقت به عربته ، وهو مستلق  
على ظهره ، لا يزال ممسكاً بالاعنة ، بينما تجرر رأسه الأشعث على الأرض ،  
واحترث سن ريحه التراب . وقد انتقلت هذه الصورة الجزئية من الرسوم  
الجدارية الواسعة الى تزيينات الكؤوس . كذلك شاهد انياس في لوحة اخرى  
نساء طروادة امام معبد بالاس Pallas وقد تنفس شعرهن ، يقدمن مثوراً  
في هيئات يائسة متضرعة . لكن الربّة اغضت طرفها وأطرقت رأسها . وهذه  
الآلهة اتبنيه المستغرقة في تفكيرها ، والتي اقلت بنظرها الى الارض ، معروفة  
لدينا أيضاً . ولم يتألك الطروادي ، في مكان آخر ، أن يجيش بالبكاء إذ تبدو  
له جثة هكتور بطوف بها اخيل حول المدينة . فهو ينتحب امام سلاح وعربة  
وجسم صديقه . وكذلك عندما تقع عينه على بربام العجوز الذي رفع يديه  
الواهنتين توسلاً الى اخيل المنتصر . كل هذه الصور انتهت الينا بفضل الرسوم  
النابضة بالحياة والتي تزين الكؤوس القديمة . وخاتمة هذه المشاهد ، لوحة تمثل  
الفتاة المحاربة بانتيزيله Penthèsilée في حلقة من رفيقاتها ، تسدد نظرات متأججة ،  
وقد عصم نهديا عصام ذهبي . وما من شيء في هذا النص يشبه السرد القصصي .



فهو يتألف من عدد من الصور تأخذ بالأبصار ، ومنها تبلغ العقل والقلب . وترتبط حوادث الملحمة . ويدهشنا هذا السباط من اللوحات التي تستقبل انياس في مدخل قرطاجة ، اكثر بما يدهش انياس نفسه . وما كنا نظن البطول الطروادي يحمل في أسفاره مثل ذلك الروع بالتصوير . وليست هذه الحادثة سوى خدعة ، او وسيلة تقليدية بعض الشيء في ملحمة لم تهدف طبعاً الى احتمال الرواية التاريخية او القصة الواقعية . وإذا نحن أقررنا هذا الاصطلاح ، كان من المستحيل الافادة من التصوير فائدة اكبر في سبيل استنباط الحياة والعاطفة منه . « وتنبعث الدموع من الاشياء » ولا ريب في ان اللفظ اضعف تصويراً من الألوان ، لكن موسيقى الشعر ، وإحكام العبارة ، واقتضاب اللفظ ، ووقف الأبيات ، كل هذا يسد مسد الرسم الواضح ويوحى إحياء شديداً بانطباع بصري . وكان فيرجيل من أعظم الرسامين في الأدب . ورغم ضياع الآثار الكبرى ، فان ما تبقى من التصوير القديم يرشدنا الى اللوحات التي غذى بها الشاعر خياله .

وهناك خصائص مشتركة بين ترس انياس وترس اخيل . فقد تعمق فيرجيل في دراسة قصائد هوميروس . والاله هفايستوس - فولكان Hephaistos - Vulcaim نفسه هو الذي صنع السلاحين . على ان فارقا وحيداً يميزهما ، وهو ان وصف الياذة قطعة متأخرة بلا شك ، لها قيمتها بحد ذاتها . والظاهر ان الشاعر في وصفه اقتدى بأثر في حقيقي . لأن تعداد الموضوعات على الترس ، وتأليفها على شكل دوائر متحدة المركز ، وهيئات الأشخاص فيها ، كل هذا يفترض اثرأ فنياً مستقلاً اشبه بعالم صغير احتوى الكون والمجتمع ، والسلام والحرب . ويذهب بنا الخاطر الى اثر معدني ما ، أو الى كأس فخاري هام ، مثل كأس فرانساو الفلورنسي قد رسم على جوانبه وجوه عديدة على شكل دوائر متحدة المركز فوق قرص واسع

أو حوالى اناء واسع مستدير . بيد انه مامن حادث على الترس ، ومامن شخص فيه .  
يمت بصلة الى حياة اخيل ، بل ولا الى حرب طروادة .

والأمر على خلاف ذلك بالنسبة الى ترس انياس . لأن الفكرة الماثلة في  
حوادث الانبادة ، والقصد من جميع ماترويه الملحمة ، سواء في تصوير المناظر ،  
والأساطير التي تخللها ، والبلاد التي تترأى لنا ، واحاديث المرافين ، والتزول الى  
الجحيم ، الغرض من كل هذه الامور تذكير القارىء كيف نشأت العظمة  
الرومانية ، وكيف ان القدر ، منذ الازل ، قد مهد السبيل للملك اوغست ،  
وسيطرة الكايتول على العالم . وهكذا تتدخل الفنون المشخصة ، من تصوير وعلم  
الآثار ، لكي تعرض علينا في سياق الحديث وبواسطة الصور الاحداث الخارقة  
في التاريخ الروماني . ويأتي ترس انياس في الوقت الملائم ليمنح الطروادي ثقته .  
بالنصر على خصمه تورفوس Turnus . فيوضح للقارىء بعض الاشكال المعدنية  
الصغيرة التي تمثل ابطال الاسطورة الرومانية ، واصولها المعجبية والنصر النهائي  
في اكسيو ما Actium ، الذي بوا أوغست سيادة الدنيا . وربما راقى لفيرجيل  
هذه الوسيلة التي تجعل من الاله الحداد فولكان نبي العصور المقبلة ، فيحمل كتفي  
انياس صوراً مجيدة وسيراً شهيرة لا يعرفها الطروادي ولا يفهمها .

ولا يكتفي هذا الشعر الفني بان يتذرع فقط بتلميحاته ، بل تستخدم ابيات  
فيرجيل هذه الصور المعدنية الهية تتلهم بها عين القارىء . فهي لاتصف ابهة  
الرومان على غرار ما وصفت به لوحات معبد قارطاجة حيث عبر الرسم واللون في  
تصاميم جدارية واسعة عن ملحمة حزينة مؤثرة . والآن لا يستهدف الوصف التأثير  
الماطفي بقدر ما يستهدف التصوير التاريخي . ونقطة الانطلاق هي صورة الذئبة ،  
في هيئتها الاسطورية كمرضع . وهل امكن لشاعر ان يفوقه في وصف المجموعة .

الشهيرة ، على هذا النحو الذي عبرت به القرون ؛ قال : « وفي كهف الاله مارس .  
الخضير ، كانت الذئبة قد وضعت صغارها ، فملق الطفلان بضروعها ، يرضعان .  
ويلهوان بلاخوف ولاوجل ولوت برأسها نحوهما وحدجتهما بنظرة حنان ثم راحت تداعبهما .  
وتلمع جسميهما .. ذلك الرأس الذي ينمط في طرف العنق المرن ليداعب بلسانه الرضيعين .  
الواحد تلو الآخر ، تلك هي اللوحة التي خلفتها الأجيال للفن . التقطها فيرجيل .  
عرضاً وثبتها على أتم وجهه بواسطة التصوير والموسيقى ، في بيتين من الشعر .  
والحق انه يبدو هنا وكأنه ينقل صورة فائقة ، لاقطعة معدنية محفورة هي .  
لوحة حقيقية من البرونز ، والفضة والذهب ، لأن رأس الذئبة الذي يلتفت ليلعق  
الأطفال يقتضي بروراً غير ممكن في تقنية الحفر . على ان هناك صوراً أخرى في  
الأنياذة تبعدو مستمدة من فن تطعيم المعادن ، كقوله في الماهدة البرمة بين  
رومولوس وتاتايوس Tatius : « الواقفين قبالة معبد جوبيتر ، يحملان الكؤوس ،  
ويماهدان الآلهة على الصلح . بتضحيتها خنزيراً » . وتكفي هنا وقفة الشخصين لتبين  
مايقومان به من افعال . وايست هذه القطعة رواية انما هي لوحة . وقد نكون  
المسحة التصويرية احياناً تسلية تتخلل الوصف . قال : « وفي أعلى الصخرة التي كان  
يقذف منها المحكوم عليه بالاعدام ، انتصب مانليوس أمام المبد . وعلى قمة الكايتول  
هذه كنت ترى التبن الذي لايزال غصاً يغطي كوخ رومولوس » . وها هي الآن  
اشارات الى اللون : « وهنا كانت تذب اوزة فضية أمام الأروقة المطلية بالذهب ، اتخبر  
بصياحها عن وجود الغالين » . ويظهر هذا اللون الذهبي مرة ثانية على ثياب الغالين ،  
في تطريز معاطفهم ، وفي القلائد التي تطوق اعناقهم البيض . واستخدم فيرجيل  
الفضة ليشير الى الصوف الابيض فوق قبعة الرهبان .

وفي وسط ترس انياس انبسطت صورة ذهبية لبحر مائج اذ اراد فيرجيل  
أن يختتم وصفه بمعركة اكسيوما . ولسوف يستطرد عما قريب فيتعهد عن وصفه  
التحليلي ليصور الصراع الرمزي بين آلهة الشرق الخفية وارباب الاولمب الاوربية.  
لكن الشاعر ، قبل أن ينقاد الى عظمة هذا الصدام بين عالين ، القى نظرة على  
مجموع اللوحة التي تمثل المعركة البحرية ، فقدمت لها الامواج القصديرية والفضية  
والذهبية والبرونزية أم الوانها ، وفوق عمق أزرق انتثرت لطمع الزبد الصفراء .  
قال : « ونصبت الامواج ذات الزرقة الداكنة رؤوسها البيض من الزبد » .  
وحول اللوحة ، تحلقت « درافيل فضية وضادة » تضرب اليم وتشق عبابه . وفي  
وسطها ، أساطيل منيعة و « ماء فوار تراقص على سطحه انعكاسات ذهبية » .  
ويذكرنا هذا البحر المائج الذي علتة بقع الزبد بلوحات اللك الياباني من صنع كورين  
Kôrin . وأخيراً هاهو ذا قيصر العظيم ، يطلع علينا وهو يقود الايطاليين الى الحرب ،  
ومعه مجلس الشيوخ والشعب ، والآلهة المنزلية والآلهة الكبرى . وهو ينتصب قائماً  
في أعلى مقدمة السفينة . ولقد وضعه الفنان بمنأى عن العامة . ولكي يحسن الإشارة  
اليه ، احاط وجهه المضطرم بخيوط من ذهب وعلق فوق رأسه النجمة التي يتقرر  
بها مصير قومه . وسرعان ما ينسينا عظمة وصخب القتال والنصر ، دقة الحفر .  
ويقلع فيرجيل نفسه عن هذا النقش المعدني ليصور ذاك الالتحام بين الشرق  
واوروبا والفرحة الكبرى التي عمت ارجاء روما في استعراض الأمم المقهورة .  
ويشهي الشاعر الى القول ، وكأنه لا يأبه لخطر مايقول ، ان انياس كان شديد  
الاعجاب بالسلاح الذي صنعه فولكان ، فلا يخطر له انه يحمل على ذراعه مجد ذريته  
ومصيرها . وكيف نستطيع ، في الحقيقة ، ان نتصور وجود هذا العدد العديد  
من الأمور - تاريخ العالم بأسره - فوق ذاك القرص النحاسي المزين بأشكال

صغيرة بارعة ؟ فلم يعجب انياس الا بمهارة الحداد . وينقل القاريء هذا الاعجاب ذاته الى وصف الشاعر الرشيق . فالقطعة نموذج من نماذج النقد التشكيلي . فيها اعجاز وسلاسة في النظم . لانسمع فيها الا نغم الالفاظ . كما لم ير فيها انياس سوى دقة الصنع . ويدرك فيها هواة الفن تحليلاً دقيقاً ملوناً لصورة معدنية ، كما لو نقل فيرجيل مباشرة لوحة محفورة حقيقية او رسم مخططها .

وفي ترس اخيل ، كان شاعر الألياذة قد بين ، هو ايضاً ، ان باستطاعة التصوير المعدني ان يتصرف بالألوان المتباينة . وكان قد اخذها عن اربعة معادن . وعندما باشر هفايستوس عمله ، القى في البوتقات الساخنة فوق مواقده قضباناً من النحاس والقصدير مع سبائك من الذهب والفضة . ولم يوضح الوصف كيف توزعت هذه الأصباغ في تصوير الاشخاص والمناظر . فلم تذكر الرواية سوى الأفعال الانسانية . على ان هناك لوحة تزيينية فوق الترس كان تحليلها ادق من الناحية التقنية . فقد حفر هفايستوس بالقرب من الحصادين كرمة مثقلة بالعنب ، ذهبية اللون ، عناقيدها السوداء صنعت بلا شك من البرونز ، وكانت الأوتاد التي تحملها من الفضة ، واحاط بها خندق وسياج قصديري . كذلك يرى الناظر اليها ثيراناً من الذهب والقصدير تخرج من معالقها ، يتبعها رعاة اربعة من لون الذهب . وهذه الدقة في تفصيل الوصف كافية لتنهض دليلاً على ان موضوع الترس لم يكن حادثاً طارئاً عاجله الشاعر من غير اكتراث ، كما لو كان ذريعة يتذرع بها . بل كان على علم بصناعة التفشيشية التي اظهرت تحريات ميسين الأثرية نماذج رائعة عنها . ويشير وصفه الى مبلغ اهتمامه بها .

. . .

و « تقمصات » اوفيد هي « الأسطورة الذهبية » للوثنية . وكما هي الحال



بالنسبة الى سير القديسين مؤلفها جاك دو فوراجين Gacous de Voragine ، تركنا قصائد اوفيد في حيرة من امر تحديد موقعها تجاه الخرافة أو التاريخ . فهل هي المهمة الفن ام استلهمته ؟ لاشك في أن الأمرين قد حدثا معاً . على ان الشق الثاني من السؤال يستحق وحده ان نعرض اليه ، إذ اجمع الناس على قبول الشق الاول اجماعاً كلياً . ويمكننا ان نحتج باغلب روايات اوفيد لأن الأوصاف التشكيلية شائعة فيها . ولكننا تقتصر على ثلاث منها تذكرنا بآثار فنية شهيرة . والوصف الاول يصور المجموعة الذائعة الصيت التي تمثل نيوبه واولادها ، والموجودة اليوم في متحف الأوفيس ، وبخاصة الجزء الرئيسي منها . وكان الشاعر قد اسهب في الحديث عن المأساة التي تحولت فيها الأم نيوبه مع ابنتها الى تماثيل من المرمر ، بعد ان صرعهم ابولون وديانا بالسهم . ولما انتهى به الكلام الى الضحية الاخيرة ، استقرت الرواية على شكل لوحة ، وتوقف السرد وانتهى بوصف للمجموعة الشهيرة ، ستة اولاد ماتوا متأثرين بجراح مختلفة ، وبقيت الأبنسة الصغرى ، عذراءت امها ان تغطيها بكامل جسمها ، وان تلفها بشوبها ، فصاحت متوسلة : « دعي واحدة على الأقل ، واحدة فقط ، ابنتي الصغرى » . وبينما هي تتضرع ، اصيبت بدورها الفتاة التي ودت انقاذها . فظلت الآن وحيدة بين موتاهها . فقد هلك ابناؤها وبناتها وزوجها .. « وهاهو التقمص ، واليأس الذي يتحجر » . لم يعد شعرها يتطارب فوق رأسها ، وانسحب الدم من وجهها فلا لون له ، وجمدت نظرتها ، ولا شيء يحيا في قسباتها ، وعقد لسانها في حلقها البارد كالجليد .. الا انها تبكي . وبعد ان اعيدت الى وطنها ، واحاطت بها هوج الرياح ، واستقرت في قمة جبل ، لم تزل تذرف دموعاً من المرمر . وتلك اشارة محتملة الى صخرة كانت تمثل شخص نيوبه . ونص اوفيد وصف دقيق صحيح للتمثال المهود ، وان

كان مؤثراً . فالوالدة التي تهم بحماية طفلتها ، وذراعها التي تمد الرداء لتغطي به الفتاة ، ورأسها الملقى الى الوراء ، ونظراتها المتضرعة ، وفمها الفافر لتنتقل منه صرخة اليأس ، هذه الصورة بقيت دائمة في مراسم الفنانين ، وتناقلها الناس كنموذج للألم النفسي ، بينما كان وجهه لا وكون يعبر عن الألم الجسماني . واطلع اوفيد على هذه الآثار ، وكان قد أحضر عام ٣٨ قبل الميلاد ، من بلاد ما بين النهرين الى روما ، تمثال لعائلة نيوبه ، ووضع في معبد ابولون .

وحادثة مارسياس Marsyas من نوع آخر. يروي لنا اوفيد دون اكرات، خبر المباراة الفنية مع ابولون وكانت عاقبتها المذاب الذي نزل بمارسياس وغالباً ما تطرق اليه النحاتون والمصورون. ولكن بالدقة في وصف مشهد المذبحة . ان هذا « التقمص » تشريح حي . ويخيل اليك أن الشاعر شاهد بأم عينه جسماً سليخاً كما هو مصور في مراسمنا ومختبراتنا الخاصة بعلم التشريح . قال مارسياس منتحباً : « الى أين تسير بي ؟ ويحي ، أواه ! ان الزمار لا يستحق مثل هذا القصص » .

وبينما كان يرسل الصراخ ، كشط جلده وصار بدنه جرحاً بليفاً ينزف الدم من كل جوانبه وتمرت أعصابه . وتحت الجلد السلوخ رسمت عروقه النابضة شبكة من الخيوط البيضاء . فأمكن تعداد الاحشاء المختلجة وألياف الصدر البارزة « تلك هي الصورة الصحيحة . ودخل مارسياس المسكين في عالم التشكيل موضوعاً تناوله النحاتون والمصورون باعتبارهم سيد المحكوم عليهم بالسليخ . وفي الفن المسيحي حل محله القديس بارتلمي Barthélemy . وفي مبحث تشريحي شهير ألفه فيزال Vésale ووضع رسومه فان كالكار Van Calcar ، أظهره الفنان مشدوداً الى شجرة ، ينزع عنه ابولون جلده . وهو الذي نجده طوال البحث يتجول مبقور

البطن ، مهلهل الادمة ، يحمل جلده بيده كما لو كان منديلا . وكان من شأن هذه الرسوم ان تعلم التشريح . وقدم مارسياك الدرس الاول فيه . ولقد شاعت في العصور القديمة تماثيل من المرمر تظهره معلقاً بشجرة ومشبوهاً . وكان بوسع اوفيد أن يشاهد واحداً منها في ساحة الفوروم . واغتنم الفرصة التي منحت له في الرواية الاسطورية ، ليرسم شعراً جسماً سليخاً .

وحكاية الفتاة اوروبا والثور ، سلسلة من اللوحات ربما وضع بعضها ليكون مادة للمصورين . وكثيراً ما اقتبس فنانون النهضة عن اوفيد موضوع الالعب البريئة بين الفتيات والثور الابيض الجميل على رمال الشاطيء . وبذلك يكون الشاعر اللاتيني قد أعاد الى التصوير الحديث ما اخذه من التصوير القديم . ويزكرنا المشهد الاخير من الرواية برسوم بومي ، أي بمواضيع كانت شائعة في الفن الاغريقي . امتطت الفتاة اوروبا الدابة : « حينئذ ابتعد بها الاله عن الساحل متقدماً ببطء . يشق صفحة الماء الرقيقة بحافريه الكاذبين . ومضى في طريقه متوغلا في عرض البحر يحمل فريسته . فارتعبت الفتاة . ولكي تلقى نظرة الى الشاطيء الذي غادرت ، التفتت الى الوراء ، وامسكت بمناعها بقرن الثور ، ووضعت يراها على ظهر الحيوان ، وطار وشاحها الخفيف في مهب الرياح ، ويستحيل عرض اللوحة على نحو أخف وأرشق من هذا . وهنا أيضاً يتوقف مجرى القصة وتسكن حركتها لتثبت نظرنا في مشهد . وكانت مخيلة جميع هؤلاء الشعراء الأقدمين ، من اغريق ولاتين ، الذين جاؤوا بعد ازدهار النحت والتصوير ، زاخرة بالصور . ولم تكن صوراً عابرة زينوا بها قصصهم . بل لقد كان لها أحياناً من اللون والحياة ما جعل القصة نفسها أشبه بالسمط الذي يصل لآليء العقد .

• • •

بين الفنون التشكيلية والأدبية علاقات متنوعة ، من اقتباس وتبادل .  
نستطيع فقط أن نتناولها بالتحليل حين ندرس الحالات العديدة لكتاب يصورون ،  
ولفنانين يعبرون في فهم عن الشعر والتاريخ . واكثر هذه الحالات شيوعا هي  
طبعاً تلك التي عرضنا لها ، عندما يتصل الشعر ، وهو يتحدث عن الخرافات الشعبية ،  
بالفنون التشكيلية التي استلهمتها ، فينساق على غير قصد متعمد ، ويصف عملاً فنياً  
شهيراً لكي يقص حادثة من الميثولوجيا . والآثار التشكيلية وقع في ذاكرتنا  
يفوق وقع المناظر الحقيقية . فهي منظمة تنظيماً عضوياً ، وفيها نفحة إنسانية نفحة  
أيها ذكاء الفنان ، ولها سمة الحياة . ويتمثلها مع ذلك فكرنا ، فتتقد في مخيلتنا  
على نحو طبيعي حتى يبدو الإبداع التشكيلي أحياناً كالطور العددي ، الذي  
يتوسط الطريق بين الواقع الذي لا شكل له والعقيدة المحددة . وما من شك في  
أن تمثال اللاوكون قد أفاد مخيلة فيرجيل ليصور الواقعة الشهيرة التي أدت إلى سقوط  
طروادة . كما أن لوحة تيان الكلاسيكية أوحى إلى لو كرسي تهمة القسوة الرهيبة  
التي الصقها بالدين . ولكن ثمة سبباً آخر تنتهجه الفنون التشكيلية لتدخل في  
ميدان الشعر . وذلك عندما ينظر الشاعر إلى العمل الفني ويمجّب به لذاته ، لا  
لأنه يعبر فقط عن موضوع قد يكون مشتركاً بين تقنيي الصور والألفاظ . وحينئذ  
يصبح الشاعر — أو الناثر — أشبه بالناقد الفني ، إلا أن نقده يحافظ على قيمة  
مستقلة ، ولا يكون مجرد شرح تابع للأثر التشكيلي . ولا ريب في أن اللون  
الأدبي الذي لا ينبت في أرض طبيعية ، بل في جذع أحد النبات ، يبدو طفيلياً ،  
متكلفاً ، إذ ليست تمارين الانشاء والنحت مدارس يتعلم فيها الإنسان البساطة .

ودواوين الشعر اليوناني في العهد الاسكندراني زاخرة بالقصائد القصيرة  
المستوحاة من التحف الصغيرة . وغالباً ما يتلهم الشاعر بما يجول في ذهنه من خواطر

لطيفة يستمدّها من التمثال ، من غير أن يعنى عناية بالغة بالزايا التشكيلية للنموذج الذي يتذرع به. فهو يجعل بقرة ميرون تتكلم ، ويوجه ثناء لبقاً الى جمال افروديت وهيرا ايضاً . وليس لهذه القصائد سوى قيمة قطعة غزلية لطيفة . وتصدى شاعران من اللاتين ، مارسيال Martial وستاس خاصة الى محاولة اصعب من ذلك ، اذ توخيا في العمل الفني جاذبه الخاص ، والجمال التعبيري للشكل ، والعلاقات بين الصورة والعاطفة . وبحثا في جرس الكلمات وايقاع الايات عن تجاوب مع المرونة القوية للحفر والرسم .

وهذا دليل على نظرة شعرية اكثر أصالة وترفا من غيرها . والظاهر ان التشكيل من فيدياس الى ليزيب كان اقوى اثرأ في الشعر اللاتيني منه في الادب الاغريقي . وذلك بلا ريب لأن ازدهار الفن اليوناني قد سبق قطعاً نحو الشعر الروماني ، ولأن الاطلاع على روائع الاغريق قد واءم ظهور ائمة الادب في روما ، وهم ، من شيشرون الى كنتيليان ، ومن فيرجيل الى ستاس ، لم ينفكوا عن الافضاء الينا باعجابهم بشاهير النحت والتصوير .

وكان يوجد تمثال برونزي صغير نسبه الأقدمون الى ليزيب - ولعله كان يحمل توقيعهُ - وعنه ربما نسخت قطعة رخامية ضئيلة جداً محفوظة في اللوفر ، وعلى جانب من التشويه . وهو يمثل هرقل يستريح جالساً على صخرة فرشت بجملد الأسد . وقد افرد له شاعران من شعراء اللاتين ، مارسيال واستاس ، قصيدتين قصيرتين ، كانت مزيتها الكبرى وصعوبتها في ثقل ضرب من التشكيل الأنيق المتكلف ، الى ايات نحتت نحتاً محكماً . ونحن ندرك مثل هذا « النقل الفني » عند المحدثين من مدرسة البرناس مثل غوتية Gautier أو هيريديا Herédia . وفي اشعار قليلة ، يلم مارسيال بوصف التمثال الصغير ، وذكرى صانعه الشهير ليزيب .



وتسلسل انتقاله من طاولة الاسكندر وهاميلقار Hamilear وسيلا Sylla الى طاولة  
فند كس Vnidex العليم ، مالكة الحالي . وكانت مناسبة ممتازة استجيتها الشاعر  
ليصور اشخاصاً قساة ، كالاسكندر الفاتح ، وقسم هانيبال الطفل . وسيلا  
الوحشي ، حتى يصل اخيراً الى فونيوس فند كس الذي يلاثم اكرامه ووده دماثة  
اخلاق هرقل البشوش . ويخيل اليها اننا نصفي الى المدعويين يهتئون البطل على  
خلاصه من اصحاب جفاة قبل ان يلقى اخيراً عند فند كس الانيس جليساً يمد اليه  
كأسه . وقصيدة مارسيل القصيرة متعة للقاريء ، اذ تسمعه الاحاديث التي طالما  
وجهت الى هرقل هذا « جليس الشراب »

وينقلها ايضاً ، على ما يبدو ، الشاعر ستاس في احدى قصائده الخاصة  
بالهة الغابات . لكنها احاديث صادرة عن رجل خبير ينعم النظر في التحفة الفنية  
ويجيد البحث فيها . ولقد فتنت قلبه بمجموعة امفيثريون الرخامية Amphitryonade  
فلا تمل عيناه من تأملها . فادرك مباشرة ميزتها واصالتها ، ووجد فيها جلالاً عظيماً  
متجماً في حجم صغير . قال : انه اله ، اله اراد ، مرضاة لك يا بوليكليت ، ان  
يطلعنا على جرم صغير ينبعث منه شعور بالمظمة ، لا تتجاوز ابعاده العجيبة القدم  
الواحدة . ولا ينفك المرء يصرخ دهشة كلما ادم النظر في جسمه . « ويعلم ستاس  
ماهي الصور التي تعيد الى التمثال الصغير قامته الحقيقية ، فيذكرنا باعمال البطل  
الالهى ، وعلى عضلات صدره خنق الوحش الذي اجتاح بلا دنيمة Némée .  
وهما الذراعان اللتان نشرتا الموت والدمار في غابات ارغوليد Argolide . ومن  
المحال ان يشار اشارة افضل الى التناقض القائم بين كل ذلك الجبروت ومثل هذا  
الصغر . وكيف امكن لتلك الاشكال الضئيلة ان توم بمثل ذلك الهول ؟ ويعود  
ستاس ايضاً الى الكلام عن دماثة هرقل هذا الذي خبر آداب الطعام والشراب .

ويمجبه ان يكون صياد الفيلان ، جليساً يأخذ بمجامع القلوب بيد يرفع الكأس  
التي حوت الحمر ، وعلى الاخرى يستريح دبوسه ، والصخرة التي استوى عليها  
مكسوة بجلد اسد نيميه . ويتبع القاريء ، مدهوشاً ومفتوناً ، هذا اللهو الطريف  
وهذا الحديث اللطيف عن بطل صغير الابعاد لا نفتأ زاه جالساً فوق صخرته .

وتناولت قريحة ستاس بنفس البراعة الكلام عن تمثال جسيم للأمبراطور  
دوميسيان Domitian ممتطياً جواده ، فيذكره في ابيات فخمة . ثم ينتقل فجأة  
الى وصفه . يقول : « الا انك مع هذا تهيمن على المعابد ، وقد ارتفعت هامتك حتى  
بلغت الثريا . ولملك تجول يصرك عساك ان ترى قصوراً جديدة اجمل من ذي  
قبل ترتفع فوق انقاض الحرائق . وربما كانت النار الطروادية لا تزال متأججة  
تحت الرماد . ولعل الربة فستا Vasta ، عقب زيارتها ، لا توجه الثناء الى راهباتها .. »  
ويكتسب هذا النص القصير بعض الاهمية إذ تتخيل الشاعر وهو يرى  
من اعلى سطح البالاتان رأس التمثال الهائل منتصباً فوق الكنائس والهياكل ،  
وقد انبثق بغتة من قاع الفورم كما لو ينطلق من علبة دمي مبعثرة . ويظن الشاعر  
ان التمثال ينظر الى ماحوله ويتساءل عما يجتريء تحت سقوف المنازل . ثم يقترب  
منه ويصف حركات الخيال . فيقول انه « ييمناه يصد القتال » . وتلك هي حركة  
نصب ماركوس اوريليوس القائم في ساحة الكايتول . ثم يصور حدة مزاج  
الجواد المرتمش واردافه المريضة التي ينخسها مهاز ضخم . واخيراً يشير الى  
« حافره النحاسي الذي يدوس شعر اله الراين Rhin الأسير » . وتبقى في ذهن  
القاريء هذه الصورة الختامية التي يحفرها في ذاكرته البيت الأخير المسبوك  
سبكاً رائعاً .

ولا تخلو اشعار ستاس هذه من براعة . فالفاظها تصويرية وهي ، الى

جانب ذلك ، توحى بالمشاعر والأفكار ، كما تنقاد أخيراً لمقتضيات العبارة والوزن معاً . وفي هذا اللون الأدبي ، ليست الصعوبة في إيجاد الكلمات الحسية بقدر ماهي في المحافظة على قيمتها الفكرية . إذ ينبغي لها أن تعرض علينا صوراً ، وإن تعرب مع ذلك ، عن حد أدنى من الأفكار . واستطاع الشاعر ان يلي جميع هذه الأمور .

وكيف تجلى في الشعر اللاتيني هذا الاثر الواضح للتشكيل الأغريقي ، من تصوير ونحت بصورة خاصة ؟ ونحن لا ننظر في الفن الروماني بأعمال تظهر مثل ذاك الإعجاب باللوحات والتماثيل القادمة من اليونان وتقليدها . وربما كان اقرب الى الاحتمال وجود علاقة بين صناعات لها تقنية واحدة . ولسوف يمكننا ، في عصر متأخر بعض الشيء ، اي في زمن الامبراطورية ، ان نتحدث عن تأثير اعلام الفن الاغريقي في الفن الروماني . وكان قد مضى قرن كامل تقريباً ، اثبت خلاله الشعراء في اوصافهم واما آتهم التشكيلية ان تماثيل باروس Baros وبعض المؤلفات المصورة ايضاً ، قد طبعت في مخيلتهم ، وهذا برهان جديد ، في موضوع التبادل بين الفنون ، على ان الانتقال يسير من الصورة المنحوتة او المرسومة الى الوصف اللفظي . لأن فن الكلام يلم بسهولة بجميع الميادين . واندر من هذا ان تشير مدرسة للنحت قيام فرع لها . وهي لا تستطيع ذلك الا اذا عرضت نماذجها على مشاغل تقدمت فيها التقنية تقدماً كبيراً . فلا يعقل ان يكون الإعجاب بالتماثيل الجميلة كافياً لإنشاء مدرسة جديدة . بل ينبغي ممارسة الفن مدة طويلة حتى يمكن فهم ما تنطوي عليه الروائع من تعاليم . وعلى العكس من ذلك ، يتيسر للنقد والشعر الوصفي ان ينفذا الى آثار الحجر او اللون . ونحن نعلم كم من الاساطير ولدت فوق الاطلال . وكم تدين المادة الملحمية لتلك الشواهد المنحدرة عن الانسانية البدائية .

وبوسمنا ايضاً ، بواسطة بعض الامثلة الدقيقة ، ان تذكر مبلغ ما افادته تخيلة الشعراء التي لفتحتها صور النحاتين والرسامين . وكان لو كريس ، وفيرجيل ، واوفيد . و كثير غيرهم بلا شك ، قد تقبلوا التشكيل الاغريقي في مادتهم الشعرية يوم لم يكن بعد نحاتون رومانيون ليقتفوا اثرهم .

وهناك أدلة أخرى على هذا التماس الخصب بين الأدب اللاتيني والفن اليوناني ، والظاهر ان شيشرون كان هاوياً ناهياً من هواة الروائع الفنية ، واعمال ائمة اليونان المدرسية ، من بوليكليت الى ايزيب . ففي كتابه المسمى « في التماثيل » ، اذ يعدد مانهبه منها الحاكم فيريس Verrés ، يخوض في الحديث عن الآثار والمشاهير ، بكل يسر وسهولة . ولم يكن ذلك منه تكلفاً او رغبة في إظهار بضاعته العلمية . فهو انما يقتبس من تاريخ النحت والتصوير اليونانيين مقارنات يعرض فيها تقدم الفن الخطابي عرضاً صحيحاً نيراً ، موضحاً بذلك آراءه الادبية في ابجائه حول البلاغة ، سواء في مقالاته « الخطيب » او « الخطابة » . وعندما اراد ان يبين كيف اصبح اسلوب الخطباء أكثر رحابة ومرونة ، وكيف صارت مفرداتهم اغنى ، وعبارتهم اجزل واجمل ايقاعاً ، راح يذكرنا بتطور النحت الاغريقي ونضجه ، منذ صلابه اسلوب كالاميس Kalamis الجافة الى مرونة بوليكليت القوية . كذلك افاد من المراحل الاولى للتصوير اليوناني . من الالوان المسطحة المحدودة ، والأطر الخطية عند بوليغنوت ، الى الالوان الوفيرة المتنوعة ، وإلى الهجوم البارزة في لوحات ايل وزو كيس Zouxis . وتبدو لنا هذه المقارنات على جانب من التفاهة . لكنها ، بلا شك ، اقل تفاهة بكثير في نظر اناس بدأوا يعنون بتلك الآثار . أما الفائدة من هذه المقاييس فلا خلاف فيها . وهي من البداهة بحيث يدهشنا حقاً ألا يقوم المؤرخون المحدثون بالموازنة بين تقني اللفظ والرمز ، أكثر مما يفعلون ،

لكثرة ما نلاحظ من مطابقة بين مطاوعة الأشكال ومطاوعة العبارة لدقائق الفكر ومظاهر الحياة . ولئن طاب لعلماء اللغة اليونان ، ومن بعدهم الرومان ، أن يتحروا في تطور الفنون التشكيلية عن ايضاحات يشرحون بها قياساً تطور الادب ، فذلك لأن اولوية التشكيل على التقنيات والمهن الأخرى قد منحت الفكر القديم شعوراً قوياً ببداهة الحقائق البصرية ، فربطوا بها على نحو طبيعي جميع الصناعات . وهكذا عرض النحت والمهندسة وضوحها على انماط التفكير المتباينة .

. . .

العلاقات بين التشكيل والأدب المسيحي - الفن البيزنطي او التشكيل في خدمة الدين - تصوير النصوص الانجيلية . الفن الرومي Roman والقوطي : اثر التقنية في الحساسية الدينية والأدبية ، الواقعية في الفن الديني .

لا يحق لنا أن نتصور المسيحية مستقلة عن الكتب المقدسة . كما لا يجوز تخيل الوثنية منفصلة عن الصور . فالكتب المقدسة والتشكيل هما الرابطان الوحيدتان اللتان استخدمهما الانسان ليصل فكرة الاله بواقع مادي . والاشارة المكتوبة ، حسب طاقتها ، تحدد الالهية بالافصاح عن ارادتها . اذ لا يمكن ان يكون الكلام سوى الاعراب عن فكرة . فاذا نقلت الكتب المقدسة هذا الكلام اصبح قبل كل شيء قانوناً . فكان الاله ، في البدء ، الواح الشريعة ، وقصص الانجيل الرمزي . وفي نظر الكاهن الذي ينشر تلك الفكرة ويشرحها ، كانت كل محاولة اخرى لبلوغ المولى تعالى مشتبهة ومستهجنة . والصورة ، على تعدد اشكالها ، سواء كانت ضمناً بدائياً ، ام ايقونة ساذجة ، ام تحفة من تحف النحت والتصوير . قد يرى فيها الناس ضرباً من التمثيل المصطلح عليه ، او وسيلة سهلة من وسائل العبادة . الا انها مع ذلك تفسح المجال لبعض الشك حول العلاقات الصحيحة بين الاله وصورته .



وهي لا تفصح عما تتضمن من مقاصد . لكنها ، حسب الشكل الذي تبسطه امام العين ، تكيف في عقيدتنا شخصا الهيا ، يحدد مظهره الخارجي على نحو طبيعي صفاته الاخلاقية . ولهذا تبدو الارباب الوثنية قريبة جداً من البشر الذين تماثلهم وتهتم بشؤونهم . وتعقدروا بطودية متبادلة ، من صلوات وقرابين يقابلها الاجر والثواب ، بين الخالدين وبين الاشخاص الذين في حمايتهم . ومن المفيد أن نتقصى في الوثائق الخطية والتشكيلية كيف استقر ايمان جديد في العالم المسيحي . وهنا يبرز التاريخ الديني والتاريخ الادبي في نفس الثورة الاخلاقية .

ولارب في ان اقدم تعبير عن الايمان المسيحي ندركه في بعض خطوط الدياميس الرومانية . فلم تكن حروفاً ابجدية ، بل اشارات رمزية ، ورسوماً متواضعة ، لم يدع تكرارها وبساطتها مجالاً لأي شك حول المدلول الذي ينبغي اعطاؤها اياه . فهناك اشكال مبسطة كالسمكة والحمامة والزورق تؤكد ان البيت في قبره يؤمن جهاراً بالوهية المسيح . وانه ينتظر القيامة التي تؤدي به الى الخلاص الروحي . وكم كان طويلاً وصعباً ان يعبر بالألفاظ والكتابة عن مثل هذه القصيدة . وهذا الأمل ! وربما لم تكن عبارات الصلاة نفسها قد ثبتت . وكان المؤمنون يؤثرون قطعاً ذلك التنوع النسبي للصور على تشابه التراتيل التي لا تختلف باختلاف الاشخاص . ثم ان ابسط الرموز المصورة تنطوي على قوة خفية لا تملكها الشهادة اللفظية التحليلية . لكن الفكر مع ذلك يفتش عن شيات ذهنية وبراهين يجتهد الرسم في التعبير عنها . فوجب الافصاح عن السبب الذي من اجله كان يسوع المسيح المنتظر . وحينئذ تذكرنا قصة الملوك المجوس انه حقاً ملك الملوك الذي بشر به الأنبياء من قبله . ووجب التأكيد على انه يمنح الحياة ويحيى الموتى . وحينئذ تفتش الخطوط في التوراة والأنجيل عن معجزات البعث ورموزه . كما في

قصة لعازار ودانيال وفانا ... وهكذا تصدت الرموز ، بشيء من التردد للوجه الانساني . ولم تكن بعد سوى رسوم لها بساطة تقليدية . ولسوف يأتي حين تكتسب فيه هذه التصاميم الصغيرة شيئاً فشيئاً قيمة السرد الروائي . وتيسر ذاك الانتقال من الرمزية الى الواقعية ، حينما تحولت الرسوم النحيلة فصارت نقشاً في جوانب التوابيت . وهذا النحت النصفي يكسب الاشخاص واقعية النحت ويحافظ على الانفعال الحي للوحة المصورة ، وبذلك تنضج الرموز البدائية نضجاً طبيعياً وتصير لها قيمة روائية . تلك هي الحالة النهائية التي تكون فيها الصورة الفنية مصدر الابداع الأدبي . ولسوف تؤثر اشكال التصوير وبخاصة التماثيل تأثيراً مستمراً في عاطفة النصارى وخيالهم عبر القرون . وهذه الظاهرة الاولى في العلاقات بين التشكيل والشعر ممزوجة بتاريخ المسيحية نفسها مزجاً كبيراً . وهي تثير مشاكل متعلقة بالتوقيت في غاية الصعوبة ، مما يستحيل علينا بحسبها في هذا المجال ولو بحثاً مقتضياً .

والظاهرة الثانية هي ذاك انتشار رخ الطويل الممقد الرتيب للفن البيزنطي الذي لا يبدو جارباً كالموج عبر القرون . بل راكداً على هامش الزمن وكأنه ماء مستنقع . واصوله متفرقة متباينة لانها تتحدر من مجموع المصور القديمة ، من العالم الاسيوي ومن الحضارة اليونانية الرومانية . ولا بد لنا من ان نتذكر هذه الأصول حتى نستبين مافيه من تناقض غريب وتلك الوفرة من التفكير العقائدي الى جانب ذلك الفقر في التشكيل . ويؤلف هذا التشكيل البيزنطي على نحو متكلف عجيب ، بين الواقعية اليونانية والتزيين الشرقي ، بين الديانة ذات الصور والتوحيد الذي يحطم الصور . وهو فن من فنون التصوير ، ولهذا جاء متمماً لفترة اليونان المدرسية التي ظهر فيها مصورون عفى عليهم الزمن ، ونحاتون لانزال

نمجب بهم . وفي المقابل كان زوال التمايل وما تحمله من وثنية قد افقد التصوير خاصة التواء التي كان يستمدّها من التحت . وبذلك نشر التصوير البيزنطي خلال قرون وقرون ، وهو لما يستكمل دورته ، على جدران الكنائس وصفحات المخطوطات ، صور اشخاص احيطت بخطوط قاسية ، لها تواء مسطح . على ان هذا الفن ذا الواقعية المحدودة الذي لم يكن فيه منظور ولا حجم ، ولا جو ولا حياة ، قد مكن المين من قراءة اخبار الكتب المقدسة وحقائق اللاهوت . فلم يكن التشكيل في يوم ما ، في خدمة الدين ، اكثر مما كان عليه في الفن البيزنطي . وخلافاً لرسوم الدياميس الرمزية التي اصرّت عن افكار لم تبلورها بعد الكتب المقدسة ، مثلت الصور البيزنطية تمثيلاً صادقاً لنصوص الأناجيل واخذت عنها طبعاً ثباتها الذي لا يتحول . فكان الأيقونة نظام مستقر كما كان للكتب المقدسة . ونفس التعاليم التي نشرت الأنجيل ، اطلعت الناس ايضاً على هؤلاء الاشخاص الذين كانت لهم صلة بمشاهد ميلاد المسيح وعذابه . فلم يكن للرسام ان ينتقي الاشخاص والهيئات ، كما لم يكن لقاريء الكتب المقدسة ان يصطفي الفاظها . وكيف نشأ هذا الاسلوب الفني ؟ ليس بإمكاننا الرجوع الى الصور الاولى . لكنها منذ ان قبلها القوم ، وذلك بلا ريب حوالي القرن السادس ، في ذات معابد يهوذا وبيت لحم والتل الذي نصب عليه الصليب ، نشرتها التماوير الصغيرة والرسوم الحدارية في جميع اطراف العالم المسيحي . ولم تتغير ابدأ ، على وجه عام ، الأيقونات المسيحية حتى يومنا هذا ، رغم الثورات التي طرأت على الفن والذوق . فكانت الكتب المقدسة التي اعتمدت عليها ، ضماناً لها إزاء تحولات التاريخ .

وهذا بلا شك اوضح مثال على خضوع التصوير للأدب . ويعود السبب في .

ذلك الى الصفة المقدسة التي اتصف بها النص الأدبي . فعلى النقيض من الوثنية ، وهي ديانة خلت من نص مقدس وكان فيها التشكيل مسيطراً ، تضمنت الانجيل في المسيحية ، الوحي السهائي ، أي كلمة المولى تعالى نفسها . ولم يرض الناس بالتشكيل إلا لما يقدمه من خدمات . فلم يقيموا وزناً كبيراً لميزاته الخاصة من حقيقة وجمال وتأثير عاطفي . وكان جوهر رسالته في جلاء تعبيره وصحته . وعلى قدر ما كان أميناً للنص كان اوضح بياناً . وفي الحقيقة أعني المصور من كل محاولة ل اظهار اصالته وابداعه ، بل ومهارته الشخصية . واتسم التصوير ، منذ ذلك الحين ، بكثير من الواقعية . فلم يتهده التصلب في شكل اشارات ايجدية او رسوم خطية كما حدث للكتابة الهيروغليفية المصرية . وكما امكن ان يحصل لبعض الاشارات الرمزية في الدياميس . بيد ان تصميم الموضوعات ، في الغالب ، لم يقتض الفنان ، في انتاجه العادي من التماثيل الصغيرة او الرسوم الجدارية البيزنطية ، شخصية وحساسية أكثر مما كان متطلباً من ناسخ المخطوط . على انه لا يوجد نمط من التعبير - مهما كان بدائياً ، ولم يكن التصوير البيزنطي فناً بدائياً - الا ويطلع خصائصه في المادة التي يعالجها . ولو ان القصص الانجيلي تلقى صيغته الأولى من النحاتين على طريقة اليونان المتأخرين ، بل ومن المصورين القوطيين في القرن الثالث عشر ، لاختلاف عما هو عليه ، ولأمكن التفكير بان النحاتين ربما توسعوا في نشر العظمة الشكلية والجمال المهيبة للمسيح والعذراء والأنبياء والرسل ، على غرار ما فعل اعلام التصوير في القرن الثالث عشر وفي عصر النهضة . لكنه ما كان باستطاعتهم ان يظهروا حياة العذراء والمسيح بمظاهر مؤثرة وان يسهبوا في هذا التأثير على ذاك النحو الطبيعي . فاذا وُضع القصص الانجيلي في لوحات ، تجزأ الى موضوعات عاطفية عنيفة ، كما يستطيع التصوير وحده او المسرح أن يمرضها علينا . وحينئذ تلخص بعض المشاهد

كالبشارة ، وزواج العذراء ، والزيارة ، وال ميلاد ، وعبادة المجوس ، والفرار الى مصر الخ ... استمرار السرد الطويل في صور قليلة تنطق بلفظة واضحة نظراً الى قلة عدد اشخاصها وجللاء مواقفهم . واخبار عذاب المسيح هي ايضاً أشد وقماً في النفوس . فقيام لعازار واحد الشعانين والعشاء الأخير وقبله يهوذا والصلب والنزول من الصليب ، وقيام المسيح ، كلها فترات تجمعت فيها عواطف المأساة السامية واصطدمت . ومن قصة هادئة ، بسيطة في لهجتها ، مطردة في سياقها ، لا اضطراب فيها ولا صراخ ، استخلص المصورون تلك الأحداث الصاخبة ، والتحويلات الطارئة ، والوقوفات المثيرة التي يتوقف فيها الناظر ويمعن في انفعاله أمام المأساة التي ثبتتها اللوحة . فالتصوير يضاعف من الطاقة الماطفية للقصة . والسرد عن طريق الصور انما هو تصميم سلسلة من اللوحات الحية اني تُضمّر فيها الفترات المتوسطة . فلا يلقي الضوء الا على اللحظات الحاسمة . ومهما كانت ايقونات الفن البيزنطي كامدة ، بسبب لهجتها الرتيبة التي لا تتجلى فيها شخصية الفنان ، فانها مع ذلك اشارت الى اجزاء من الروايات الانجيلية تتفجر منها ينابيع الماطفة الحادة . وهي التي قررت الصور التي ينبغي أن يلتف حولها الايمان الشعبي . وحددت المواقف بل الكلمات التي يجب أن يستذكرها المؤمنون في حياة المسيح والعذراء والقديسين حتى لا تقتصر محبتهم لله على اقامة الشعائر ، بل لتكامل فتصير اقتداءً بيسوع .

ومن السهولة أن ندرك مسبقاً تلك الجاذبية التشكيلية التي تجعل الصور تتدخل في تكوين الفكرة الالهية . ولقد سيطر على الفن الوثني ضرب من القدر الفني والتقني تقريباً حتى أدى به الى صور زوس وافروديت . أي كانت هناك غائية حقيقية سارت بالنحت الى ابداع نموذج انساني يجمع بين القوة والعقل في توازن مستقر . فكان اله فيدياس المثل الأعلى لذلك الصفاء اليقظ الناتج عن البأس



والحلم وكانت افروديت برا كسيتيل قد تولدت من اتحاد الحب والجمال . أو  
بالاخرى كان الفن الاغريقي قد عثر على الجمال في ينابيع الحب فاوجد تلك الربة .  
« متعة الناس والآلهة » . ومهما عزف التصوير البيزنطي عن تمجيد المظاهر الحسية ،  
الا أنه كان لزاماً عليه أن يستنبط من هذا العدد الضخم من الأيقونات الانجيلية ،  
تلك الوجوه التي قدر لها أن تثير العاطفة المسيحية . ونشأ تكريم مريم العذراء  
من الايقونات اكثر من الافاجيل . والقديس لوقا الذي اسهب اكثر من غيره  
في اعطاء تفاصيل عنها ، لم يتحدث عنها مع ذلك إلا قليلاً جداً . لكن صور  
العذراء قد استخرجت من قصته في الزواج والبشارة .

بل تواضع الناس على اعتبار هذا الانجيلي اول مصور لأم يسوع . فهو  
صاحب الصورة الاصلية التي نقلت عنها نسخ بيزنطية عديدة تكاثرت حتى في  
الكنائس الرومية . وتلك هي الصورة التي رفع اليها اكبر عدد من الصلوات ،  
وعلق بها أوفر نصيب من الآمال . وهي مع ذلك جافة جداً ، كثيرة العبوس .  
ولما لم يستطع رهبان الشرق أن يجعلوها جميلة ، فقد زينوها بالذهب والمينا .

وخلال قرون وقرون ، تلمس المؤمنون في قسبتها الجامدة ، وفي عينيها النجلاوين ،  
وفي شفيتها الحاردين ، تعبيراً عن الحنان ، وابتسامة تتم عن الرضى . وتبلغت تلك  
الابتسامة اخيراً ، بنهاية القرن الثالث عشر ، في لوحات احلام سيينسا Sienna  
وفلورنسا . ولم تكن بعد الا ايماءة شاحبة مبهمه . لكن القوم انتظروها بفارغ الصبر  
وبلغ الحماس بالمؤمنين ان تقلوا في اجلال كبير من مرسم المصور الى الكاتدرائية ،  
تلك العذراء التي استجابت اخيراً ، بعد قرون من التضرع والابتهال ، الى هذا  
القدر العظيم من الشوق ، بنظرة من نظرات المحبة . وكان ذلك ايذاناً بنشوء مدرسة  
فنية كاملة مدة قرنين في مطلع النهضة تجلى فيها الايمان المسيحي بالصور عن طريق .

« الحياة والجمال . وما من موضوع تناوله الفنانون بحرارة اكبر من موضوع العذراء والطفل . وانحدر من معين الايقونات العبوس التي وضعها رهبان في القرن السادس ، اقتاج تصويري لا يضاهيه انتاج آخر سحراً وانسانية . فالفن المسيحي ، في فترته البيزنطية ، وان لم يقصد في بادىء الامر سوى استمالات كنسية عادية ، وان لم يتوسل الا بوسائل آلية ، فانه مهد السبيل ، منذ زمن قديم لأجل مجموعات التصوير المسيحي . كالأنشودة الريفية الرائعة التي قصت قصة الميلاد ، ومثل مأساة العذاب ، وموضوع العذراء والطفل ، وهو موضوع لاندله .

. . .

والتصوير البيزنطي ، وان يكن من وضع رهبان كانت الصور عندهم عنصراً متمماً للكتابة ، دليل على ان التشكيل لا يقوى على التعبير العاطفي اذا قيد في وسائله التقنية ، فاضطر الفن البيزنطي ، بسبب جهله البعد الثالث ، وعجزه عن رسم الفراغ وابرار الحجوم ، الى اغفال المظاهر الجوهرية للحياة المادية والمعنوية ، وبذلك ، قدم البرهان القاطع على ان التقنية تتناقض قيمتها التعبيرية حينما لا تكون سيدة وسائلها . ولسوف يعرض علينا التشكيل الرومي والقوطي ، على النقيض من ذلك غطاً من الرسم . اهتدى الى الشعور بالحجم ، فمالك اشكال الحياة وبالتالي زود اجسامه بالحركة والتفكير ، فكان عجز الرسم مصدر فقره الروحي . فالصورة لا تخلق فكرة عندما تكتفي بتوضيح نص ادبي . وهي تفعل ذلك عندما تلقي في خضم الوجود اشكالاً قابلة للحياة . فتحمل للناس حينئذ موضوعات للتأمل ، وتبث في قلوبهم عواطف لم تقتبسها من ميدان التفكير اللفظي . فكان عيب التصوير البيزنطي الكبير ، على غزارته القصوى ، انه لم يصف شيئاً الى نصوص الكتب المقدسة . اما الفن الرومي والقوطي ، على العكس من ذلك ، فقد شرح التوراة والانجيل

عن طريق ابداعه التشكيلي الرائع ، شرحاً لم يكن مجرد ايضاح حرفي ، بل خلق عالماً قائماً بذاته يتجاوز معطيات النموذج الاصلي تجاوزاً كبيراً ، ويجعل الكتب المقدسة ، في نهاية المطاف ، اغنى مما هي عليه بكل ما يحوي اشكال اللون والحجر من حياة وعاطفة . وربما وجدنا في تمثيل رجال المسرح الذين كانوا يعرضون عذاب المسيح ، ما يعادل في تأثيره العاطفي اللوحات والتماثيل القوطية ، لكننا لانلق ذلك قطعاً في نص المسرحيات الدينية التي آلت اليها . فواقعية الفن المسيحي هي التي ضاعفت من الطاقة العاطفية للاناجيل بفضل عبقرية المصورين

ولا يتسع المقام هنا لكي نبين كيف ابدع النحاتون من جديد فن احياء الحجر ، في القرنين الحادي عشر والثاني عشر . وينبغي لنا فقط ان نشير الى السبب الذي من اجله توصل بعث ذاك الفن المنسي الى نتائج مماثلة لبعض الشيء لمختلف اطوار النحت الاغريقي . ويكشف هذا التابع في مراحل نفس الازدهار التشكيلي ، عن غائية داخلية لاتدع الا مجالاً ضيقاً لتدخل عوامل غريبة وبخاصة تلك التي تتضمنها كلمة « العوامل الادبية » . فيقتضي خلق فن النحت ، ان يتعلم النحات كيف يصنع رجلاً من حجر أو خشب ، وان يزوده اولاً بكتلته ونسبه وتوازنه ، وان يفصل الاطراف ويحركها . ثم يجعل الجذع مرناً مع ثيابه ، ويمنع الجسم حجماً والوجه حياة . واخيراً ينسق هذه المظاهر جميعاً من هيئة ، ووجه ، وملامح مادية ومعنوية ، بغية الوصول الى التعبير والجمال . وحين يبلغ الفن تلك المرتبة القصوى من الازدهار ، يتسنى له وقتئذ ان يستمد من صفحة ادبية موضوعاً لإنشاء تمثال . على ان هذا الذي نسميه بالتأثير الادبي ، لا يتدخل قطعاً في اي لحظة من لحظات الابداع التشكيلي والعمل الخلاق . وقد اجتهد الفن القديم ، في مرحلته المبدعة حقاً ، اي زهاء ثلاثة او اربعة قرون ، ان يجعل المادة دائماً

أكثر مرونة لأشكال الحياة . ومن جديد اجتاز الفن الرومي - القوطي ، وفي مدة متساوية تقريباً ، نفس المراحل وفي ذات الطريق . ولكن ، خلافاً للفن الإغريقي الذي انطلق من الشخص الفرد ، المنتصب ، وما زال يرقى به بلا كلل نحو الكمال في كل نموذج وفي كل هيئة ، من غير أن يغفل تماماً تلك المثالية السامية ليظفر بالحقيقة الفردية وابتدال الحياة المتباين ، نجد النحت المسيحي ينطلق من التصوير ، ومن تصوير زاخر بالآيقونات والقواعد الثابتة كالتصوير البيزنطي . فاعتزمت سبيله مشاكل أكثر تعقيداً ، لأنه راح يتدخل في فن اعتاد على سرد القصص ، وفي مجموعة غنية جداً من النغبات التي رسخت رسوخاً قوياً . كما تدخل أخيراً في عادات خطية لها تقاليد لها التي لا مبرر لها ، بقي فيها علم لفن مترف ، لا يكاد يستبينه المرء خلف رسوم جامدة .

وإذا أردنا أن نتيقن إلى درجة البداهة كيف تكون الأمور التشكيلية مستقلة عن التمارين الأيقونية . وجب علينا أن نحلل تيجان الأعمدة الرومية الرائعة في قرية مواساك Moissac أو في متحف تولوز Toulouse ، تلك الأكتشافات في عالم الأشكال التي يحصل عليها الفنان عندما ينقل صورة دينية صغيرة إلى حفر ناتي . ولقد عثر النحات قطعاً ، وهو ينقش الحجر ، على هيئات أهملها رسم الشرقيين المسطح منذ زمن بعيد . فكان عليه أن يتحرر من عادات استمرت قروناً طويلة ، وأن يقر في الفراغ الجسم الإنساني مع حركاته . فاقضاه ذلك في بادئ الأمر أن يعنف تلك الشخص المتصلبة وأن يحطم مفاصلها اليابسة وأن يلوي الأنبياء في البهاجين ، قبل أن يملك الهيئات الطبيعية ، ويخلع على المسيح جلاله المشرق ، وعلى العذراء جمالها الطاهر الرفيع . ثم أن جمع الأشخاص حول الطفل الرضيع ، عند قدم الصليب ، معناه خلق مواقف من الحنان ، ووجوه

يائسة ، ومؤثرات عاطفية ، اي اسماع الناظر نغمات الحب والألم التي تتجاوب في القلب الانساني ، فيكون منها موسيقى فذة كانت بلا ريب غافية في القصص الأنجيلي المتواضع . لكن فن المصورين قبل غيره حملنا على الاصغاء اليها بعد ان ايقظ جسم الانسان وفكره وفؤاده . وهذا هو الأمر الذي لايجوز اغفاله . فالواقعية الرومية القوطية اذا عرضت على الملأ املاق الطفل الاله وعذاب الاله المصلوب ، علّمت الناس لوناً جديداً من المسيحية ، ولقنتهم ايماناً كان فيه الحب لكل هذه التضحيات والأشفاق على كل تلك الآلام ، قد حل محل النزعة اليقينية عند علماء اللاهوت ، أو على الأقل ، اكسبها مسحة من الحنان . ويرجع بعضهم فضل هذا التحول العاطفي الى مواعظ القديس فرانسوا Francois . وهذا يعني اننا نستقي من معين محلي متواضع غاية التواضع تياراً ملاً آفاق العالم المسيحي . وقد ينبغي لنا على الأقل ان نضع في عداد القوى الحية لهذه الثورة ، ذلك الجهد الواسع الذي شمل العالم الرومي قاطبة ، وسعى الى استنباط الحقيقة الانسانية بوسائل التشكيل . وفي ذاك الزمن الذي لم ينتشر فيه التعليم بواسطة الكتاب . وكان علم اللاهوت مقتصرأ على نفر قليل من المؤمنين ، يمكننا بسهولة أن نتصور القدرة الهائلة للصور حين اخذت تتكلم بلغة القلب كلاماً واضحاً . وتحول جزء من سحر الرقيات الى التماثيل الحجرية او الرسوم الزجاجية . ولم تؤثر هذه الرقيات في الناس الا لأنهم كانوا يذكرون ان احد الاولياء قد لامسها ، ولأنهم يؤمنون ايماناً غامضاً بان المادة تحافظ على اثر من الروح التي لازمتها فترة من الوقت . أما صور الاله ، والقديسين ، التي لم تعد رمزية وتقليدية ، بل كان لها مظهر محتمل ، فقد كان وقعها في النفوس مختلفاً تمام الاختلاف . وقصارى القول ، كان للناس أن يعتقدوا بانها تستجيب الى ما يرفع اليها من دعاء . والنصوص القديمة زاخرة بالادلة



على قدرتها . وكان عرض بعض الصور قميناً بأحداث المعجزات . وبالنسبة الى الباحث الذي لا ينقب عن التاريخ الديني في عقيدة العلماء فحسب ، بل ايضاً في الايمان الشعبي ، والذي لا يستطيع ان ينكر فعل الايمان الحي حتى في العقائد السامية ، فانه لا يشك في أن الديانات ذات الصور لم تقبل معونة الفنون في اقامة الطقوس الا وتأثرت بها . واللوحات التي تمثل « دروب الصليب » لقنت القوم عذاب المسيح أفضل مما فعلت جميع المواعظ التي القيت من المنابر . ولا ينطبق هذا القول على العلاقات بين الفنون التشكيلية والايمان فحسب ، بل يتعداها الى الصلات بين الفن والادب . والادب الوسيط عامة مطبوع بطابع ديني أو على الاقل كنسي . فلم يكن الفن الادبي بمنزل عما قدمه التشكيل الى العاطفة المسيحية .

وقد لانتهي من البحث في الادب الوسيط ، والمسرحيات الدينية وحياة القديسين ، عن كل ما انحدر من مصدر تشكيلي . وهناك مطابقات لاحصر لها ، تثبت قرابة الفنين . والمسألة التي يتوجب حلها هي معرفة أي الفنين سبق الآخر والهمه موضوعاته . هل كانت سير القديسين هي التي زودت الفنانين بموضوعاتهم أم كانت في الغالب تفسيراً لبعض الصور ؟ ويبدو من المعقول ان نؤمن بالتأثير المتبادل بينها . وربما كان اصل الموضوع رواية شفوية او كتابية . الا ان الرواية لاتعبر الصور من غير أن تتلون بلون خاص وتكتسب كثيراً من الخصائص التي يغفلها السرد اللفظي ، ولا يمكن نسيانها في لوحة هيئت للنظر . وكل من ينساق الى التنقيب عن « الاصول » لا يستطيع ان يجهل مدة طويلة أن التمثال واللوحة أيضاً ينحدرا من أصل تشكيلي ، وينشآن من تصور بصري ومن عمل يدوي عليان اسلوبها وطابعها ويوحيان بالكثير من التفاصيل . بينما لاتقتبس الرواية اللفظية من غط تعبيرها فكرة جديدة واحدة ، اللهم احياناً بعض مصادفات القافية

بالنسبة الى الناظم . وعندما تعرض علينا قصتان لحادثة واحدة : احدهما بصفة أدبية والثانية في صورة مرسومة ، يربط السرد اللفظي اللحظات المتتابعة في ذات الموضوع ويجتذب اهتمامنا الى المأساة الانسانية . لكنه يختار في الواقع بعض الظواهر أو بالأحرى يعطينا تأويلاً لها . بينما تبسط اللوحة أمام العين صورة اكمل للواقع وتطلق يدنا في تأويل مغزاه الاخلاقي . والناظر الذي تأمل لوحة اهتزت لها مشاعره ، لا يفوته اذا هو تحدث عنها ، ان يضيف الى رواية ما وقع في نفسه من انطباعات هامة كانت القصة الاصلية مع ذلك قد اغفلتها . وعلى هذه الطريقة تماماً ، كانت أخبار الاناجيل ، وهي غاية في التجريد والبساطة ، قد شحنت ، عبر القرون ، وبواسطة التصوير ، باللون والتأثير العاطفي . وكم من شخصيات في التوراة والانجيل بقيت مجرد اسماء ووجوهاً مهملة ، لا تاريخ لها ، لو لم يكسبها الفن ملامح نموذجية وبالتالي صفات اخلاقية محددة تحديداً دقيقاً . ولهذا يكون من السهل الاشارة الى ان رسوم الايقونات التي كانت شديدة الاقتضاب لما انحدرت فقط من معين الكتب المقدسة ، قد اشدت ساعدها على نحو مذهش حين استمدت غذاءها من الواقع الحي . ولقد كشف لنا الفن والشعر ، في العصور القديمة ، كيف نمت الارباب الوثنية اخلاقياً ، وثبتت في نماذجها بين هوميروس وفيرجيل ، بعد أن اجتازت ثلاثة أو اربعة قرون من النحت . وربما لا يكون من المسير ان نبرهن على نضج مماثل بين الانجيليين ، انجيل الاقوام الرومية قبل نشأة التشكيل المسيحي ، وانجيل القرن الخامس عشر عقب ازدهار الواقعية .

ومن شأن التحليل الادبي ان يكون بطيئاً وطويلاً . ولا يعادل شعر القرون الوسطى في قيمته اعمال النحاتين والمصورين . وثمة وسيلة اسهل واكثر اقناعاً فتوصل بها للدلالة على اثر الصور القوطية في الادب ، أو على اقل تقدير ،

في الادب الشفهي اي في لغة الناس . وما من برهان اصدق على تأثير الفن في المادة الكلامية . ولتذكر تلك التصميمات الفنية التي صارت كالطقوس الدينية والتي تتسلل في نهاية سيرة المسيح ، منذ قيام لعازار ودخول بيت المقدس الى عذاب الجلجلة . وتشكل كل هذه اللوحات بمجموعة تكررت مراراً في النحت والتصوير والحفر ورسم الزجاج والمينا وحتى صوف السجاد ، فصارت اليفة لدى كل انسان بصير . وكل واحد من هذه الاحداث ، في الواقع ، قد طبع في اللغة بواسطة استعارات شائعة . كثيرة الاستعمال حتى امست احياناً كالعملة المعدنية العتيقة التي بقيت في التداول بعد زوال معالم النقش فيها .

لما عاد يسوع الى اورشليم ، طرد من هيكل سليمان التجار الذين اقاموا فيه ، وضربهم بالعصى ، فثبتت الحادثة التي ارسخها التصوير ، في صيغة لفظية وصمت وصماً بالغاً اولئك الذين يتاجرون بالمقدسات . فقليل : « ينبغي طرد البائعين من المبد ، . ثم كان المشاء الاخير وتخلق الحواريون الاثنا عشر حول سيدهم . وكانت هذه الصورة الشائعة جداً للولاية الاولى تذكر بامور اساسية كثيرة تتعلق بالعقيدة ، وانشاء القربان القدس . الا ان الامر الذي علق بذهن المؤمنين منذ البداية هو ان احد هؤلاء المدعويين خائن زميم ، وان شخصاً آخر منهم مقدر له العذاب ، فخلصوا الى القول بان مصاباً يهدد احد الضيوف حين يبلغ عددهم « ثلاثة عشر حول المائدة » . ثم كانت ليلة القنوط في حديقة الزيتون ، إذ الت يسوع ازمة من اليأس إذ هجره اتباعه فتضرع الى ابيه بقوله : « يا ابتاه ان امكن فلتعبر عني هذه الكأس » التي قدمها له ملاك . خور طارئ يجعل عذاب المصلوب الذي تممه اشد وقعاً في النفوس . ولم يلبث ان اقبل الجند يتقدمهم يهوذا . وظهر لنا المصورون الوجهين يتقابلان ، وجه الوداعة الصافية ووجه الحقد

المراوغ ! وبقيت « قبله يهوذا » على الدهر رمزاً لابشع الخيانات . وكان التصوير هو الذي بسطها امام عيون الناس . وتتابعت الاهانات والافعال الشرسة ، وفصلها المصورون بدافع من الفضول الضاري في سخطه ، من « اكليل الشوك » الى الصفعات ، الى البصاق على وجهه ، الى القصة - الصولجان ، فالرداء القرمزي ، وكلها تفاصيل شائعة تحولت من الفن الى اللغة لتستبج هياج الوحشية . وكان آنثد بيلاطس Pilate الوالي الذي يملك السلطة ولا يملك الشجاعة ليحمي بها رجل الحق . فاسلمه للغوغاء ، « وغسل يديه » تأكيداً منه انه لا يحمل تبعة الجريمة . وأخيراً يمس يسوع شطر التل ، يحمل صليب عذابه . وبمعون اللوحات التي تمثل « دروب الصليب » ألفنا الاماكن التي زلت بها قدمه على سفح الجائحة ، وكانت العبارة « حمل امرؤ صليبه » كناية عن الاعياء الشديد الروح والجسد عندما يرزحان تحت وطأة الألم ، والمذاب الأخير ، أي الصلب ، دليلاً على عنفوان القسوة . وبلغ من قوة العبارة « فلان اشبه برجل مصلوب » انه لا يمكن استعمالها الا مخفضة بلهجة من التهمك الناعم . وأخيراً انت حادثة « النزول من الصليب » وحادثة « اقيام » بعدد كبير من الصور ، واثارت في الفكر المسيحي كثيراً من الرؤى المثيرة ، وبالتالي ، الهمتا عبارات سارت مسرى الأمثال او كانت تصويرية . ومن الوجوه المتألمة التي انحنى على جثة المسيح ، كان وجه المجدلية أكثرها جزعاً وانتحاباً . وظلت وقفها اليائسة من خصائص تلك القديسة الثابتة . بيد ان الجملة الدارجة « بكى بكاء المجدلية » لا تتضمن عزاء فيه احترام . ونفس المجدلية تنتقل في رسوم الأيقونات حاملة بيدها الكأس الصغيرة التي اشتملت العطر الذي سفحته على قدمي المسيح . فشاع في القرون الوسطى مثل مألوف يقول في الرجل المدمن على الخمر انه يشاهد دائماً كالمجدلية ، كأسه يده . وتنشأت ايضاً

من ظروف بعث المسيح مشاهد واستعارات . فقد صعب على اتباعه ان يتعرفوه .  
بعد قيامه من الموت والقبر . واشتهر القديس توما بارتياحه ، مما حمل المسيح على  
الاشارة الى الجروح التي نقشها في جسده السامير والرمح ، ولما لم يشأ القديس .  
« ان يصدق عينيه » اهاب به المسيح مشيراً الى قروحه « ان يلمسها لمس اليد » .  
وتلك الاصبع التي تتقدم في اللوحات القديمة نحو الخاصرة الممدودة أمامها ، وتلك  
الحركة التي تغلب فيها الفضول على التردد ، ظلتا رمزا للشك الذي لا براء له . وبقي  
القديس توما شفيع الناكين الذين لا يرجي لهم شفاء .

وعندما تهبط رسوم الأيقونات من شخصيتي المسيح والمذراء الساميتين ،  
الى القديسين الذين أفهم الناس ، تصبح لهجة الفن أقل اجلالاً ، وكذلك الشروح  
والأفكار التي يوحى بها . ولقد أكثر المصورون والنحاتون من هؤلاء الاشخاص  
بين السماء والارض استجابة لرغبة المؤمنين الذين كانوا يلتمسون الشفاء بين  
الانسانية المسكينة والاله الديان ؛ وتمشياً مع اتجاه كل تشكيل يبحث طبعاً عن  
نماذجه في الواقع الحي . وكان الايمان الشعبي أكثر اطمئناناً في هذا العالم الذي  
يحيط به الأولياء الذين لا تدركهم الأبصار . واسترد القديسون ، بمقارعتهم  
الشیطان ذا الوجوه المتعددة ، وظيفة الأبطال الأقدمين ، قتلة الفيلان . وراحوا  
ايضاً ، شأن المحامين المحسنين المترفعين عن الأغراض ، يتقبلون اعترافات الخاطئين  
وينبرون للدفاع عنهم أمام محكمة المولى تعالى . فعاملهم القوم معاملة فيها الفة  
ومودة ، لأن الصداقة الحقة تنفر من الاحترام والاحتفال الشديد . وكانت الصور  
هي التي مزجت سكان السماء هؤلاء بحياة البشر الخاصة على وجه الارض . وكانت  
ملاعهم النموذجية ، و « سماتهم الشخصية » تجعل الناس يتعرفونهم ويتحدثون  
عنهم في الكلام الدارج حديثهم عن الاحياء . فعُهد عن القديس بولس والقديس .



بطرس انها اثنان لا يفترقان . فاذا روي احدهما في مكان ، لم يكن الآخر بعيداً عنه . وهذا ما تضمنته المثل السائر : « اعرى القديس بطرس ، ايفطي القديس بولس » كناية عن الفعل العاثر الذي لا يترتب عليه أثر مفيد . والديك الذي صاح ثلاث مرات ليذكر احدهما بجبنه يوم ان انكر سيده ، وقصة الرعد على طريق دمشق وفيها تلقى الآخر الوحي الذي حمله على الايمان: حادثان تصويريتان أو خارقتان تتدخلان بلا انقطاع في احاديثنا لانها تلخصان تلخيصاً حسناً ما يطرا على الرأي من تغيرات مفاجئة ، حينما لا يكون خاصماً للمحاكمات العقلية او صادقاً حقاً . اما اوائل الشهداء ، كالقديس لوران Laurent والقديس اسطفان ، فقد وصفها الناس وعلقوا على حياتها تعليقاً ساخراً . فكان ابناء السبيل الذين يشاهدون على ابواب الكنائس القديس اسطفان يحمل الحجارة التي اعدت لرجمه ، يسمون تلك الحجارة « بارغفة القديس اسطفان » . ونعت القديس لوران الذي مات على السفود « بالقديس الذي ساءت جلسته » حتى سميت بمض دكا كين الشواء بدكا كين « الدجاج الذي ساءت جلسته » . وانتقل هذا اللقب الى عائلة كان احد افرادها ناشر قصائد بودلير . فسماه « بالفرخ الذي ساءت وقته على الشجرة » . وعلى هذا النحو تيسر لرسوم الأيقونات ان توحى بتشاييه لفظية الى صاحب نظرية « الاستجابات » . وهل من حاجة الى ان نضيف أخيراً اننا عندما نقول « فلان يتقلى » في سبيل القيام بامر ما ، انما نقارن بشيء من المبالغة ، بين الرغبة الجامحة أو الجزع الشديد ، وبين عذاب القديس لوران الذي لا طاقة له به ؟ والقديسون الذي تعرفهم الناس عن طريق الحيوان الذي يصاحبهم ، كان لهم طبعاً وقع كبير في الخيالة الشعبية . فاسد القديس مرقس ونسر القديس يوحنا . من اصل نبيل بطولي يدفع عنها كل تبذل . لكن نور القديس لوقا لم يوح دائماً بنفس الاجلال

بل دعي ذلك المجتر المجنح الثقيل « بعصفور القديس لوقا ». وكتب القديس روك Roch صورة ناطقة للأخلاص . واحترم القوم هذا الرمز وأقروا به ، بيد ان صداقة القديس مطانيوس لرفيقه الخنزير ، لم يتناولها الفولكلور بمزيد من الاكرام . ولقب التنين الذي يدوسه مار ميخائيل « بالعقال » الذي يعقل قدميه ، وهو تشبيه يبدو طبيعياً حين ننظر الى التصاوير الدينية الصغيرة التي كان يحملها الحجاج من المبد الشهير . اما مار جريس ، الخيال الرائع ، فقد شرفه الشاعر مارو Marot تشريعاً ساخراً إذ شبهه بذاك الخادم المحتال من مقاطعة غسقونيا ، الذي سرق يوماً جواداً له ، فانطلق محتطاً الدابة « كالقديس جريس » . ولم يشتهر القديس مارتان Martin بفروسيته ، بل بمشاركته احد المتسولين ممطفه ، تلك المشاركة الشهيرة التي لانفتاً مئات الصور تذكرنا بها ، وهي تحدثنا عنها حديثاً اوضح من القصص المكتوب . ولا يوجد في التاريخ ما هو ابلغ من هذه المأثرة . كذلك لم يقيض للقديس هونوره Honoré ، شفيع صانعي الحلوى ، مثل ذاك الصيت الذائع . وظهر في الصور ممسكاً بمسحاته المحملة بالخبز الصغير . وعبثاً يحاول صانعو الحلوى ان يخبزوا حلوى على هذا النسق وبهذا الاسم ، فان المستهلكين لا يرون فيها تكريماً رمزياً لولي هذه المهنة العظيم .

. . .

من القرون الأولى للميلاد حتى عصر النهضة ، يظهرنا التاريخ على دأب الإنسان في سبيل تسجيل عقيدته في المادة . ويقدم لنا هذا التحالف بين الأيمان والتشكيل الذي اجتاز خمسة عشر قرناً ، وثيقة جيدة حول نشأة التفكير الديني وتطوره . وقد خلف هذا التفكير شواهد أخرى ، ونصوصاً ضافية متباينة ، وبالتالي ، يصعب التوفيق بينها . ويقتبس تعبيره التشكيلي بعض

الوضوح من بداهة الصور . ثم ان هذه الصور تتحول على مر الأحقاب لأسباب ليست دائماً من نوع أخلاقي ، بل أيضاً من نوع تقني . وهذه الأسباب بدلاً من أن تنقاد للتفكير الديني ، فإنها تخضع لها . وبذلك يمكن ان يبدو تاريخ الفن ، بقدر يصعب تحديده ، وكأنه يحرف في تياره الخاص العقائد التي يحملها . فالفكرة تتبنى بالضرورة اشكال اللغة التي تعبر عنها . والألفاظ نفسها تلي ما يتطلبه المعنى وتركيب العبارة من مقتضيات . بيد ان هذه الأشكال أقوى سلطاناً ايضاً حين توضع لمستلزمات اللون والمادة .

واقدم الشواهد المسيحية هي الصلوات الرمزية التي ثبتت في بعض الأشارات ، من حروف ورسوم ، على جوانب الدياميس الرومانية . ومن خلالها نستمع الى اعتراف المسيحي الذي يؤمن بوعد المسيح وينتظر القيامة . وحينئذ لا يبدو الفن المسيحي ان يكون اكثر من كتابة هيروغليفية . وبعد فترة ، ازدهرت تلك الكتابة على شكل تصوير قصصي زاخر ، والرسوم التي ما زالت في الدياميس رموزاً مصورة ، اصبحت روايات تقرأها العين . وكانت الأناجيل قد علمت الناس سيرة المسيح . وكان مذهبه قد استقر في الأماكن المقدسة التي عاش وبشر فيها ، ولاقى فيها العذاب . وتوفر على هذا الموضوع فن التصوير الذي كان واسع الانتشار في بلاد الاغريق الوثنية . ولكن لما تعذر استبقاء النحت ، وهو التعبير الحقيقي عن الواقعية ، فزال بزوال الوثنية التي كان لسان حالها بل واساس معتقدها ، افتقد التصوير البيزنطي النماذج المنحوتة ، واضاع الاحساس بالتواء ، والشعور بالفراغ والحجم ، أي بكل ما يشكل جوهر النزعة الواقعية . ونشرت تلك الصور المسطحة اللاهوت المسيحي في مجموعة من الايقونات كاملة . الا أنها كانت خالية من الحياة ، فلم تدب فيها

الروح إلا يوم حاول الروم الغربيون ان يمنحوا الحجم لتلك الأشكال ذات البعدين حتى تصير اجساماً صلبة . ثم إن بعث النحت اعاد النزعة الواقعية الى التشكيل ، وبآن واحد اكسب الفن المسيحي الحياة الطبيعية ، وبالتالي الحياة المعنوية . ولم يكن المسيح ولا العذراء ، في الفن الرومي ثم القوطي ، مجرد شخوص لا جسد لها ، أو مجرد رسوم قاسية على مستو واحد ، بل هما كائنان يستنشقان الهواء ويفكران . وحينئذ ادى هذا الوضع المشابه لما كان عليه الفن اليوناني في العصور الكلاسيكية ، الى نتائج مماثلة . فقد كان النحاتون من بوليكليت الى ليزيب قد انشأوا صوراً انسانية تجلت سميتها الالهية فقط بكمالها التشكيلي . ولم تلبث ان تغلب الحقيقة الانسانية فلم يعد اكثر هؤلاء الأرباب إلا أشخاصاً في غابة الجمال . لكن قيمتهم الأخلاقية لم تتجاوز كثيراً ما كانت عليه البشرية المتوسطة . وإذا نحن استثنينا بعض الآلهة مثل زوس ورمز الجبوت ، واثينه وابولون اللذين صانها من التبذل تقديس الذكاء والجمال ، فلم يمتحن اغلب الحالدين إلا ما ألفه الناس من تجارة وزراعة وصيد وصناعة معادن وحرب وهيام . والشعر طبعاً ، بالإضافة الى التشكيل ، لم يتعرج مطلقاً ان يعزو اليهم اخلاقاً ومغامرات لا تجعلهم مثلاً يحتذى . وخلعت الواقعية الفنية ، في نهاية القرون الوسطى ، القوة والجمال على الأيقونات المسيحية ، أو على أقل تقدير ، على تلك التي تتوق اكثر من غيرها ان تتشبه بالانسان .

وكان القديسون ، وهم انصاف الآلهة في المسيحية ، أو هم الأبطال الذين أدوا دور الشفيع بين الانسان وربه ، قد تقبلوا تصويرهم الواقعي قبولاً حسناً . ولا سيما انهم من طينة البشر . وأولئك الذين حفظت الروايات التاريخية ذكراهم ، استطاعوا ان يستردوا على نحو طبيعي سيرتهم الأولى . اما الفريق

الآخر الذي يرجع عهده الى زمن اسطوري ، فقد احتل مكانه في مجمع القديسين المنحدرين من أصل بشري ووجد مثلهم عملا ومهنة تصنفه في المجتمع السماوي على غرار ماتفعل النقابات الأرضية . ولم يصعب على النحاتين والمصورين ان ينسبوا اليهم نموذجاً وملحقات انفردوا بها ، بل لم يكونوا بحاجة الى التنويه عن استشهادهم بوسيلة من وسائل التعذيب . فكان يكفيهم ان يعرضوا القديس كريبان Crépin والقديس كريبيان Crépinien يعملان امام طاولة النجارة ، حتى يتعرفهما القوم مباشرة . وكان المؤمنون يتفكرون بهذه الصورة التي انشرفت لها قريحة الفنان . وهكذا دخل المجتمع الوسيط بكامله في الفن الديني ، من رعاة ميلاد المسيح الى ملوك المجوس الخاشعين امام الطفل ، ومن فلاحي الفنان فوكه Fouquet وهوغوفان درغوز Hugo van der goës الى عائلة مديتشي عند الفنان بوتيتشلي Boticellh أوغوزولي Gozzoli والى ارسقراطية البندقية المحفلة بأعراس قانا في لوحات فيرونيز Véronèse . ولم يكن اسهام الواقعية في الفن أمراً تافهاً . وانها لسعادة كبرى للفنان حين يدرك الواقع إدراكاً حياً . وانه لسرور حلال على النموذج ان يتعرف ذاته في صور جميلة . وفي هذا الطور من أطوار الواقعية يوجه التشكيل الفن الأدبي الذي يصير وصفاً حتى لا يتخلف كثيراً في تصوير الناس والأشياء .

لكن الواقعية المسيحية ، كالفن الوثني ، تبدو أقل الفة بالنسبة الى أسمى شخصيات الأيقونات الدينية . وكما ان فيدياس أملى على زوس واتينيه نبلاً يفوق نبل البشر ، كذلك اجتهد الفن المسيحي ، حينما تصدى لشخص المولى تعالى ، ان يحترم الأعراف المقدسة ، بينما وجدت موهبة الفنان التي اثرت فيها التقوى ، اللهجة المناسبة من الوقار أو الحنان . اما تحديد الثالث فقد استعلى على هذه



الواقعية إلا في بعض اللوحات اللاهوتية المتكلفة تكلفاً شديداً . ويطالعنا الآله الأب أحياناً برأسه الشائب ولحيته الطويلة البيضاء . وهي صورة لاتكاد تختلف عما كانت عليه في الطور الرمزي للفن . والشيخوخة اقرب مايرمز به الى الخلود . كما تجتاز السماء أحياناً الحمامة التي تشير الى روح القدس أو هي تضم ايضاً بجناحيها المنتشرين وجهي الأب والابن . لكن شخص المسيح طبعاً هو الذي تفرغ له الفن المسيحي كل التفرغ تقريباً . فكان الآله مُلكاً للفن الواقعي والتاريخي لأنه صار مبشراً . فلم يعد يؤخذ باعتراض أنبياء التوراة على الصور المسبوحة ضمننا والتي شجعته العقيدة المسيحية بحجة ان الابن قد تجسد وهبط بين الناس ليلقنهم تعاليمه وليفتديهم بعذابه . فكانت ايقونات المسيح العديدة ملائمة كل الملائمة للإنجيل . وما من شيء احلّ الى الدين من هذا الفن الذي أراد أن يعرض على مرأى منا ماروته الأناجيل وان يفصل ، بالإضافة الى ذلك ، وبقسوة مؤثرة ، استشهاد يسوع من اجل خلاص الانسانية . وكان قد عهد الى اتباعه ان ينشروا « البشرى » التي جاء بها على وجه الارض . والرهبان الذين اذاعوا تلك التعاليم ، عن طريق الصور ، لم يتجاوزوا ما أوكل اليهم . ولم يسيثوا الى هيبة الأناجيل حين نسبوا الى القديس لوقا اولى صور العذراء . وقصدهم من ذلك ان يقولوا لنا انه لو ازدهر التصوير في مقاطعة يهوذا ، زمن المسيح ، لوجد مصور من الحواريين الاثني عشر ، ولكانت ايقونات المسيح قائمة على اسس ارسخ . وبعد القرن السادس الميلادي ، ثبتت وانتشرت في ارجاء العالم المسيحي ، صورة عيسى ذات الطابع السوري ، يرتدي ثوباً طويلاً ، وله وجه نحيل ، يحيط به شعر طويل حالك ولحية سوداء . وكان المصورون الروم والقوطيون هم الذين منعوا تلك الايقونة الرهبانية

قوة جسمية . فأتت صور كنائس شارتر و رانس Reims و أميان Amiens  
بأنجيل أكثر بهجة مما نراه في قطع الفسيفساء الهائلة التي تبدو في اعماق الكنائس  
الرومانية القديمة . فكان فيها رجال و جههم مشرق ، و جسمهم متناسب ،  
و حركتهم هادئة ، يعرضون الحقيقة بيداها قاطعة ، و الى جانب العدل ،  
يحملون الى الناس العزة و الرفق . وقضت الواقعية على رؤى الوحوش الرهيبة  
التي كانت ترافق احياناً ظهور المسيح ، والتي نقلت الى الغرب ، بواسطة  
الجليان و التوراة ، حيوانات الفن الشرقي المربعة . فكانت النتيجة الاخلاقية  
لهذه الواقعية التشكيلية انها تزهد الانسان الاله من كل ذلك الوعيد الوحشي .  
فلم يعد ظهور المسيح رؤيا فزع و هلع . ولم يتوقف التشكيل في تطوره  
الطبيعي عند التوازن المثالي لاله اميان الجميل . و كما ان الواقعية ، في عهد النعت  
الوثني ، تجاوزت صفاء زوس و اتيثيه اللذين صنعها فيدياس و انتقادت الى الأهواء  
الهائجة ، و الى الاضطراب المثير في تماثيل لاوكون و نيوبيه ، كذلك ادرك الفنانون  
القوطيون ، و بخاصة المصورون منهم ، في وجه المسيح المعذب ، قوة جاذبة  
أشد وقعاً في النفوس من جلال الاله المشرق الذي يعلم القوم و يباركهم .  
وطاب لهم أن ينكلوا بتلك القسمات التي كانوا قد اسبقوا عليها صفاء ألهيا .  
فلم تقنع النزعة الواقعية بالسيطرة على مظاهر الحياة ، بل كان عليها أن تتقصى  
آلام الجسد و تنافته حتى في قبعه و بشاعته . و افسح موضوع عذاب المسيح مجالاً  
رائعاً لذاك الاتجاه الجديد في الواقعية .

وكان عرض وجه المسيح المغلق الترابي بعد نزوله من الصليب ،  
وإظهار عيني العذراء الحراوين و فمها المتشنج من العويل ذريعة حسنة ، بالنسبة  
الى مصوري آلام العذراء مثل جيوتو Giotto أو روجيه فان در فايدن Roger van  
der weyden للتعبير عن ايمانهم .

وكم من الشخصيات وكم من الأفكار المختلفة قدمها الفن ، منذ رموز الدياميس  
للالة الذي يجي الموتى ، بعد رسوم البيزنطيين اللاهوتية وبعد الصور الرومية  
المرعبة للمسيح . وبعد الهدوء السماوي لاله اميان الجميل . هاهي الآن صورة  
محزنة ومشهد يمزق نياط القلب لأم تبكي على جثة ابنها القتل . وأي تحول  
طرا على الأيمان بالديانة المسيحية نفسها . ولا شك في أن لاهوت الفقهاء لا يعدم  
وسيلة ليؤلف مثل تلك المشاعر المتباينة في مجموعة واحدة من العقائد . لكن  
مشاعر المؤمنين هي التي تحمل أسس الدين . ألم يؤكد لنا الفن أن هذه المشاعر  
سايرت التطور التشكيلي من غير أن تلتفت دائماً الى قلق الفقهاء وحرثهم بعد  
أن توجسوا خيفة من تطاول الصور ؟ ونحن هنا على الحدود الفاصلة بين الدين  
والشعر ، لأن تلك الصورة المستبدة للموت والمنقوشة في التواييت ، وفوق  
التلال في القرن الخامس عشر ، ربما نلقاها أيضاً في شعر فيلون Villon . وقصيدته  
المهداة الى غانيات الزمن السالف ، انما تشرح رقصة الأموات التي كانت تنشر  
حركاتها المشؤومة حول مدفن الأبرياء .

أبين مسيح مواساك Moissac المتوج على غرار ملوك اشور والذي احاطت به  
وجوه مكشرة بشعة فبدا رائعاً رهيباً كأنه نبوءة من نبوات عزقيال ، وبين  
مصابوب كولمار Colmar للفنان ماتياس غرونوالد Mathias Grünewald القبيح ،  
المشوه ، المخضر ، الذي مزقته الشياطين ، اي قرابة معنوية يمكن اكتشافها ، رغم شدة  
اللهجة في الحالين ؟ احدهما يثير الرعب وكأنه هزيم الرعد ، والآخر يستدر  
الشفقة بما يفوق طاقة الإنسان . احدهما يحمل الينا الأشكال الرومية الأولى التي  
لاتزال مليئة بالصور الأسورية وهياج الجليان ، والآخر هو الحد النهائي لواقعية  
مؤثرة ترسل في التشكيل صرخة الألم او الحب . ولا شك في ان شخص المسيح

والأيمان به ، قد تأرجحا بين هذين النقيضين . أما الأيمان بالعدراء ، وهو الموضوع الثاني الذي آثره الفن المسيحي ، فقد اجتاز أيضاً نفس المسافة . ونصيب التشكيل في اظهارها اعظم مما كان بالنسبة الى ايقونات المسيح ، إذ كانت الأناجيل الكنسية أكثر تحفظاً في ابداء شخصها ودورها . والبيزنطيون الذين اشاعوا تكريمها ، اسبغوا على صورتها جلالاً عابساً ، لم يفلح بريق الذهب ان يصلح من حزنها الرهباني . مثل تلك الصورة ، التي لاتزدان بمسحة من الجمال إلا في زرقه الزجاج الشديدة ، كانت عاجزة حقاً عن اشباع رغبة العبادة عند المؤمنين . حين أخذت صور الفن تزيل الحواجز بين العالم الأنساني والالهي ، واكتشف النحاتون ذات يوم ان ليست مريم العذراء راهبة كثيبة متدثرة باوشحة قائمة تعرض على الناس الطفل الاله من غير مظاهر الحب والاعتزاز ، بل هي ام تتأمل ولدها الرضيع ، وتبادل طلعتة العزيزة بنظرة باسمه . وبوسع هذه الراهبة ان تكون سيدة راقية أو ان تلتف بثوبها ، على الأقل ، في كثير من الأنافة . وحتى التاج الذي تناولته من يد ابنها لما استقبلها في السماء ، فانها تستطيع ان تضعه فوق وشاحها ، فتخطر للناظر وكأنها احدى الملكات . من حنان الأمومة ، الى رشاقة الهيئة ، الى الفتنة الطبيعية للسيدة الراقية التي لاتحاول ان تترضى الآخرين ، في كل هذه الأمور جارى التشكيل ميول القلب الأنساني . فلم يهمل شيئاً مما يحبه البشر في المرأة ، من غير ان ينتقص اي مظهر من مظاهر انوثتها ، من حرمة ام الاله . وهنا ايضاً لم تقنع الواقعية بصورة الأميرة هذه بل جرأت على عرض لوحات للعدراء على نحو اقرب الى قلوب الناس . ولم تتوقف عذراوات النحاتين والمصورين في القرن الخامس عشر عند ملكة اميان المعروفة باسم العذراء الذهبية ذات الأبتسامة الخفية على نسق



التحف العاجية في القرن الثالث عشر ذوات العيون الصينية . انهن فتيات جميلات  
ادفن الى الانسانية المتوسطة ، حتى اننا لتعرف اليوم من ملاحهن البلد الذي  
نشأن فيه . ويتسمن احياناً بسماة صوفية ، لكنهن دائماً من محمد كريم .  
فكان في شبابه ونضارتهن سذاجة ازهار الحقول . وما من عذراء في العالم  
اقرب الى الريف من تلك التي صورها فنان مدينة مولان Moulins في لوحة  
ميلاد المسيح المحفوظة في اوتان Autun . فهي تلبس قبعة اهالي المنطقة كاحدى  
شابات القرية . على ان امتياز الوجه ورشاقة اليدين عند هذه الام المهتجدة ،  
تحملنا على التفكير بنموذج اصيل ، ولم تكن صفة مبتذلة تلك التي تملأ جوانبها  
المكتنزة اللدنة . في تلك الفترة تقريباً ، كان رافائيل الشاب يصدر هو ايضاً  
دمى حلوة يضعها في مناظر لذيذة ، ليجعلنا نستنشق اريج امهات اومبريا  
Ombrie وعطر تلك « البستانيات الجميلات » اللواتي نفحن طفولة المسيح بفتنة  
ورود الريف . ولسوف يمضي بعد حين الى فلورنسا وروما ليتلقن فيها فناً  
اكثر صنعة ، فيغفل لطافة الحقول ، ويتغنى بجمال ازهى . وهكذا كانت  
العذراء المسيحية ، توفاً منها الى المثالية القديمة ، وحجاً بالوصول الى كمال الأشكال  
الرخامية ، قد تخلت عن النضارة العطرة للزهور الطبيعية .

بيد أن الأدب الديني لم يجرؤ على أن ينقل الى الابتهالات المرفوعة الى  
العذراء كل ما استطاع التصوير أن يضعه في شوق وتقديس في وجه ام الطفل  
وهيئتها . ويخيل لنا ان الكلمات ، التي هي مع ذلك دائماً كيكة جذاً وفقيرة ،  
أخط من ان تعبر عن كل ذاك الطهر . فلم تلمح الابتهالات الى سحر ذلك  
الجمال السماوي . ومزايا العذراء التي اعجبت بها لاهوتية أو اخلاقية . وإذا  
بدت فيها أخيراً بعض الصور المرئية ، كانت أدعية التوراة الشهيرة التي تدهش



لها المحيطة الحديثة ، كالوردة الصدفية وبرج داود والبرج العاجي وبيت الذهب وقبوت العهد وباب السماء ونجمة الصبح الخ ... مثل تلك الصور ، تعيدنا الى ديانا لم يتشقق فيها الشعر بالفنون المشخصة . ولقد استطاعت ، في ذلك الزمن ، ان تتصل بكل ما يتصوره المرء من اشياء ثمينة ، وسامية ، وقريبة من الالهية . أما بالنسبة الى الغربيين الذين تكونت مخيلتهم بفضل التشكيل والواقعية ، فما من تشبيه فيها قادر على ايجاء وجه انساني أو شكل حي أو امرأة . ويؤلف قتابعها المشوش سبعة من الآلي المتباينة ، أو واجهة زجاجية فيها أشياء متنافرة ، أو كنز معبد سليمان . ويمكن لهذه الصور المقدسة في شعر الأنبياء أن تؤثر في نفس الرجل الشرقي . لكن حساسية الغربي التي تهذب على يد الثقافة الهيلينية والمسيحية الأوروبية ، فانها لتدهش من فوضاها واختفاء شخص العذراء فيها ، وهو الذي رفع اليه كل هذا التكريم الوهاني . كذلك كان تعريف يهوا Yahveh ذاته مجموعة من الاشارات المتناثرة كوعد سيناء ، ونار السماء ، والواح الشريعة ، وقبوت العهد ، ورمز الخلود الخ ... وجميع هذا الاحتياط من تشبيه الاله بالانسان لم يمنع الانبياء اليهود من ان ينسبوا الى المولى اهواء انسانية صرفة كانت أحياناً على جانب من القسوة . وكان اولى له من الناحية الاخلاقية ، ان يمنح شكلاً جميلاً . وربما أوحى اليه هذا الجمال اخلاقاً ارق واعذب . وهل كان يوسع المسيحية ان تسود اوربا لو لم يتحول الآله فيصير انساناً حتى يتفهمه باقي البشر ؟ ولقد كيّفت محيطة الغربيين وعاطفتهم عشرة قرون شبه فيها المولى تعالى بالإنسان . فلم يدرك الفن الديني

حقاً نهجه الخاص ، الا في اليوم الذي بسط فيه الفنانون الانسانية التي تضمنها  
الأنجيل ، والى جانب العقيدة التي حرص عليها الفقهاء حرصاً شديداً ، احيوا  
شخصي المسيح وامه . فخدموا العاطفة الدينية إذ قدموا لها كائنين لتعشقها .  
وهذه المهمة التي لا يمكن ان نشير الى نتائجها الا اشارة عابرة ، لاتتعلق  
فقط بالحياة الدينية . فهي قد أثرت طبعاً في الفعالية الأدبية وبخاصة في الابداع  
الشعري . في ذلك الزمن الذي تجلى فيه كل نشاط فكري ضمن اطار الايمان .



## الفصل الرابع

### الطابع التاريخي

- ١ -

لم يكن للأقدمين من أغريق ورومان احساس بالتاريخ - المسيحية  
ومفهوم التاريخ - النهضة والفكر التاريخي - المصور بوسان Poussin وأصحاب  
المدرسة الكلاسيكية - الشاعرية المنبعثة من الماضي - عصر التاريخ : المؤرخ  
ميشليه Michelet . فيكتور هوغو ، المؤرخ اوغستان تييري A.Thierry . الكاتب  
فلوير - اثر التشكيل المعاصر .

من شأن الفنون التشكيلية أن تثبت مظاهر الحياة . على أن الحياة في  
تحول مستمر . وكل جيل من الأجيال لا يتعرف ذاته فيما سبقه من الصور .  
وليس في ذلك ما يستغرب لأن التغيير مطرد . وقد تؤدي بنا أحياناً نظرة  
نلقها على الماضي الى تأمل « الزمن الذي يمضي ولا نملك له عوضاً » . ومن تلك  
الآثار السالفة تنشأ فكرة عن الماضي . وهي ضرب من الذكرى المستندة الى  
وثائق . أو هي بالأحرى استعادة للسنين الخوالي عن طريق الذكريات والوثائق .  
حتى ان هذه الاستعادة ترسم ارتساماً جريئاً ، متجاوزة حدود الذاكرة .  
وصور الفن التي حافظت على ذاتها ، تحدد التسلسل الزمني . وحول هذه

المظاهر المجسمة التي تتممها أخبار التاريخ والقياس على الحاضر وعمل مخيلتنا  
يتشكل لكل عهد من العهود عالم له طابعه، وملاحظه، ومنطقه الخاص. والعناصر  
التي تؤلف منها ذلك العهد، تردنا من مصادر متباينة - كالقصص التاريخي،  
والروايات، وهندسة الأبنية، والتصاوير المحفورة، ولوحات الأشخاص والقبور.  
ولا يسقط بيدنا أن تكون بعض العصور خاوية من الآثار الفنية، كالأطلال  
أو الصور الشخصية. وبدلاً من أن تبقي ذا كرتنا في سفر التاريخ صفحة بيضاء،  
فإنها تملأ ذلك العصر الحاروي بأشخاص العهود القريبة. فتعير تماثيل المدخل  
الملكي في كنيسة شارتر ثيابها الملائمة لها وضافتها الطويلة لأميرات العهد  
المروفتجي اللواتي سبقنها إلى الوجود بحوالي ستمائة عام، ويحل الامبراطور  
ذو اللحية الكثاء الذي ندركه في انشودة رولان محل المقاتل الفرنجي الذي  
اعترض وجهه شارب طويل. فهندسة الأبنية والأزياء هي طبعاً العنصر الأساسي  
في ملامح كل عصر من العصور، كما هي العنصر السائد في مناظر كل مقاطعة.  
والمظاهر هي التي تلفت نظر المسافر منذ الوهلة الأولى. وهي التي نستبقها من  
كل صورة عن الماضي. ولقد بلغ من أهمية الزي كصفة مميزة للأجيال المتعاقبة،  
ان كانت كلمة Coutume (العادة) المشتقة من Costume (الزي) تطلق في  
القرن السابع عشر على مانسيه اليوم بالطابع المحلي. ولما باشر المجمع الملكي.  
وقتشير، بتدريس «التصوير التاريخي»، كانت كلمة Costume، الملفوظة على الطريقة  
الاطالية، تعني تماماً الكلمة الفرنسية Coutume. واللفظتان من مصدر لاتيني  
واحد Consuetudinem. وهكذا انفصلت الكلمة الفرنسية Costume التي تدل على  
الزي، لأن الثياب أميز علامة في هيئة الانسان وفي عادات الأجيال.  
وليس غريباً أن يفرض الزي والتقاليد والطابع المحلي على فن

التصوير ، منذ البداية ، حينما قصد هذا الفن الى عرض الحياة الماضية . وبوسع المؤرخ والشاعر الملحمي والكاتب المسرحي الذين ينقلون أخبار العصور الغابرة وينطقون الأبطال القدامى أن يتجاهلوا أو أن يبرروا مرور الكرام على ذكر الأزياء . فان مايعنيهم أولاً هو أفعال الناس ونواياهم والحياة الأخلاقية وما يترتب عليها من نتائج انسانية ، فظل الزي عندهم تابعاً ثانوياً وكذلك هندسة البناء . أما الطبيعة من سماء وأرض ، ونبات وحيوان ، فيحق للمؤرخ أن يتخيلها ثابتة عبر التاريخ . وأما نفسية الأفراد فهي ، في الحقيقة ، قابلة للتحول . مع اننا لا نبعد عن جادة الصواب اذا رأينا - مع القدامى والمحدثين من أصحاب المدرسة الكلاسيكية - ان ثمة قوانين ثابتة تسود حياة الانسان المعنوية كما تسود آليته الجسمية . ويبقى أيضاً بمكنة الراوي ، حين يقص خبراً أو ينطق أشخاصاً من الماضي ، ان يقلد لغتهم التي حفظت مفرداتها في الوثائق المكتوبة . على أن هذا التقليد لا يستطيع أن يظهر بمظهر الأمانة التامة . فاذا كانت الشخصية قديمة ظلت أحاديثها مستعصية قليلاً على فهم القارئ أو المستمع الحديث . فينبغي الاكتفاء بتقليد سطحي وسمعي ، وبتحوير المفردات حتى تبدو قديمة . أي بضرب من المحاكاة الخارجية الصرفة التي هي أشبه بلباس تنكري يمكن كشفه بسهولة . وإن لم يكن قصياً ذلك العصر الذي يتحدث عنه الكاتب ، فان لغته القريبة من كلامنا العادي تجعل امتعاضنا من قدم اللهجة أشد من استمتاعنا بطرافة جرسها . فلا التحليل النفسي بل ولا اللغة قادران على بعث الحياة الماضية بعثاً صريحاً . وهما لا يستطيعان أن ينقلا القارئ ، على نحو طبيعي ، الى عالم غريب عنه بمجرد سرد الأفعال أو تحليل الأهواء .



وعلى العكس من ذلك ، يشير الزي مباشرة ، مع الثياب وزينة النساء ولحية لرجال ، الى الحقبة التي يرجعنا اليها الكاتب ، شريطة أن تكون تلك الفترة قد خلقت لنا صوراً شخصية . كذلك قد تزودنا هندسة البناء مع الآثار بذات الدقة في المعلومات لو سارت تلك الآثار الحجرية والحشية بنفس المرونة والأمانة نحولات الأزياء . ولئن حق للرواية التي تستحضر الماضي البعيد أو للمؤرخ الذي يبحث في القرون الوسطى والعصور القديمة أن يجهد كل شيء من المظهر الخارجي للبشر والأشياء وأن يمتنع عن تصويره ، في عهد أوغست أو القديس لويس ، فإن المصور والنحات أيضاً اللذين يستهدفان بعث الانسانية في تلك الأزمنة القصية ، يجبراننا قطعاً ، منذ البداية ، وبواسطة الأزياء والتوابيع الأخرى ، انها يعودان بنا الى القرن الاول او الثالث عشر للميلاد . ثم ان المتاحف ودفاتر الرسوم قد ارسخت في أذهاننا صوراً أشبه بالآرام ، ثلاثمئة سنة من السنين أو بالأحرى عهداً من العهود أو مجرد فترة زمنية تتلخص بشخصية شهيرة ، ملكاً كان أم ملكة ، فارساً أم فتى أنيقاً . هؤلاء الأشخاص هم في التصوير التاريخي بمثابة توابيع المسرح أو بمثابة الثياب التنكرية الكلاسيكية في الحفلات المقنعة .

على أن هناك طابعاً تاريخياً ، أعمق وأعم وأكثر انسانية ، يوحد في مجموعة متناسقة ومعقدة جداً في بعض الأحيان ، المظاهر الخارجية الصرفة للزي ، وهندسة البناء وتعبير الوجوه والهيئات ، وحتى عرض الأشياء غير الحية . ففي كل تمثيل للمأساة الانسانية يؤلف الممثلون مع الديكور ، أي الانسان مع وسطه الطبيعي ، مجموعة متماسكة . ولقد أحس كبار مصوري التاريخ مثل مانتنيا Mantegna وبوسان ورمبراندت ودولا كروا ، احساساً عميقاً بتلك

الشاعرية التصويرية التي تغمر في نفس الجو ، المادي والروحي معاً ، الأبطال في مجتمعهم القديم واحياء امستردام اليهودية في عالم التوراة والجياد العربية في صميم الصحراء . وانتقطع أحياناً مجرى التاريخ والفن بثورات عارمة وفجوات عميقة فصلت أحقاباً مديدة بثغرات توقف فيها استمرار الزمن ، حتى اذا التأم التيار ، عجب الناس من خرائب خلفها عالم منصرم فقدوا الاتصال به . وهكذا كان الأغريق امام اطلال السيكلوب ، تلك الأسوار الجسام التي أوحى اليهم بان قوماً من العمالقة قد سبقوهم الى إستيطان بلاد البيلوبونيز *Péloponèse* واليونان الكبرى . وبين العصور القديمة والقرون الوسطى القوطية ، بتوت مجرى التاريخ قرون من الظلام الدامس . وحينما انضم عقدها ، في زمن النهضة ، تبين للناس لدى مشاهدة الآثار التي خرجت من حيز النسيان ، ان عهوداً قديمة نيرة بطولية قد ولت أراد العصر الكلاسيكي ان يعيشها حية في حلم باهر . فكان على العصر الوسيط ان ينزوي بدوره في الظلام . بيد ان الهزات التي أحدثتها الثورة الكبرى في القرن التاسع عشر ، ايقظت العصور الوسطى المتدبنة ، كرد فعل ، من رقدة الأطلال القوطية . وحينئذ أملى التعايش بين غطين من انماط الفكر والأحاسس ضرباً من التسامح أدى الى ظهور نظرة نسبية في الحكم نشأ منها فكر تاريخي أي إخضاع الحقيقة المطلقة والجمال المطلق لقانون الزمن . فأقر الناس إمكان الاختلاف بين الأقوام من غير ان يكون عرضة للسخرية . وقبلوا تنوع الأساليب والمعتقدات بل والمذاهب الأخلاقية على مر العصور . فكان القرن التاسع عشر عصر التاريخ . وهذا فتحه الكبير ، لا لأنه وضع علم الآثار او الدراسة العلمية للوثائق ، بل لأنه أدخل نزعة الواقعية في تقصيه الماضي فخلق ذاك الفن الذي لا تزال تراوده الأوهام . لكنه

ذو شاعرية فائقة ، يتصل بالخيالة اتصاله بدراسة « المصادر » ألا وهو أحياء الحضارات المنقرضة . ويظل هذا الأحياء طبعاً أقرب الى الخلق منه الى نسخ الواقع ، يرتبط بالعاطفة اكثر من إرتباطه بصحة الوثائق ، ويعوض فقدان الرصد بطابع محلي محتمل . وبواسطة هذا الضرب من الخدس يميز حقيقته المتخيلة عن حقائق القصة الواقعية البديهية واليقينية . ولئن اختلفت الأهداف اختلافاً كبيراً بين التاريخ الصرف والقصة التاريخية ، فانه لا توجد إلا فروق زهيدة بين الوسائل . ولما تحول فلوير من مدام بوفاري الى سالامبو Salambo ومن مقاطعة النورماندي الى قارطاجة ، لم يغير طريقته تغييراً ملحوظاً ، بل حلت الوثائق والدراسات الاثرية بعض الشيء محل ملاحظة الحياة واختبارها اختباراً مباشراً وازدادت اهمية وصف الازياء والمناظر لأنه ينبثق منها تلك النظرة الشاملة التي تسبغ على ذلك الواقع الاجنبي القصي صفة الاحتمال والغرابة وتطبعه بالطابع المحلي . وهذا الطابع الذي يبدو متكافئاً في المجال الأدبي ، يستمد اصوله من فن التصوير ، سواء تصوير المناظر أم التصوير التاريخي . فالواقعية ، مباشرة كانت وراثة أم مطبقة على الماضي ، تفرد دائماً المكان الاول للعالم المرئي . ولهذا كان فضل التصوير عليها كبيراً .

. . .

والظاهر ان العصور القديمة الهيلينية لم تعرف في أدبها ولا في فنونها التشكيلية هذا الحس التاريخي وهذا الطابع المحلي الذي طاب لفن التصوير ان يبحث عنه مع الشعر والتاريخ عند المحدثين . مع ان الخيلة الاغريقية قد صدمت - صدمة فيها دهشة وذعر ، وخيال - أمام أطلال عالم

مندثر ، لم تعلم عنه سوى أبنيته الهائلة التي خلفها على أرض الأرغوليد Argolide أو اليونان الكبرى ، فاستنتجت من ذلك فقط ان جماعة من العمالقة السيكلوب اقامت في بلادهم وتجاه الحرائب العنيفة في ميسين وتيرانت ، توهمت طبعاً حوادث مرعبة ، على قدر وعلى صورة تلك الاطلال التي تفوق طاقة البشر . لكن المؤرخين لم يحاولوا ابدأ احياء تلك المجتمعات الغابرة ، وعلم الآثار الحديث وحده هو الذي القى بعض الضوء على حضارة اقريطش وميسين التي سبقت شعر هوميروس وتركزت له عدداً من الأساطير . ولم يور لنا المؤرخون ، من هيروودوت الى توسيديد وبوليبي ، سوى أخبار معاصرة . وإذا قدّموا لها بعض الآراء حول السكان الأصليين ، كما فعل توسيديد ، جاءت هذه الآراء معلومات مقتضبة كانت البقية الباقية من روايات قديمة خفيت عنا مصادرها . ولم يجهد المؤرخ مخيلته وفنه وعلمه ليعرض لوحة عن تلك المدنية التي ترجع الى ما قبل التاريخ . وعند الأغريق ، يأخذ التاريخ بعنق الأزمنة الأسطورية ، على نحو طبيعي ، كما ينبثق النثر من الشعر وكما ينحدر هيروودوت من هوميروس ، من غير ان تدرك دائماً في اي فترة تصير الأسطورة رواية تاريخية . ويعود بلوتارك Plutarque في استعراضه مشاهير الرجال الى تيزيه Thésée ورومولوس ، وهذا شيء حسن . لكنه حين يتحدث عن تيزيه يصادف المينوتور Minotaure الوحش الخرافي ، فلا يبدي بصدده إلا ارتباكاً قليلاً . وهكذا تظل الميتولوجيا ، في التفكير اليوناني ، متصلة بالتاريخ بسلاسل الشعر الذهبية . فكانت قصائد هوميروس انجيل تلك الحضارة . ووجدت الإنسانية الحقيقية نفسها ممتزجة في اصولها ، بعالم الابطال بل والالهة ايضاً ، كما كانت الحال تقريباً بالنسبة الى مسيحية القرون الوسطى التي خافت الروابط بين

السماء والأرض ، بواسطة القديسين . ثم ان الفن الأغريقي ، قد تجلى اعجز من الأدب والتاريخ عن اظهار الفروق بين الأزمنة ، عن طريق الأسلوب والتوابع . بل هو لم يحاول مطلقاً ان يعين الحدود الفاصلة بين دنيا الارباب ودنيا البشر ، بين الميتولوجيا والتاريخ . فاجتهد منذ القرن السادس قبل الميلاد ، في ان ينهث الروح في شخص رخامي . وخلال قرنين ، جعله يتكامل ، وعرضه في كل جيل اقرب الى الحياة واكثر مرونة ، واجمل من ذي قبل . حتى إذا بلغ الذروة في التوازن بين الحقيقة والأنسجام ، لم يسع ، ابان قرون وعبر الحضارة القديمة كلها ، الى تنويع موضوعاته إلا في نطاق ضيق بعض الشيء . اي انه بقي ، رغم واقعية الوجوه الرومانية ، اميناً لمثاليته الشكلية . فلم يعهد الفن الأغريقي ، ولا الفن الأغريقي - الروماني إلا نموذجاً انسانياً واحداً ، ذلك الذي ابدعه النحت من بوليكايت الى ليزيب . ولم تضق به شخصية الأعلام ، مثل فيدياس أو براكسيتيل ، وتكرر برشاقته وقوته في المرمر والبرونز ، وهو لا يزال حياً في ما بقي من التصوير القديم والرسوم الفخارية التي لاحصر لها . وهذه الأجسام الجميلة التي صنعت في الرخام أو التي احتوتها رسوم خطية ظريفة نابضة بالحركة ، تشمل الآلهة والأبطال كما تشمل سكان الغاب الخرافيين والانسانية المتوسطة . وضمت الفن الأغريقي الحياة ، بصورة نهائية ، في تعاريف مرنة قابلة لكل استعمال ، ولكل تقمص ، ولكل تحول في كون مركزه الانسان . لكنها ، على العكس ، لا تتلاءم كثيراً مع فروق الطابع التاريخي . لقد خلقت المثالية الأغريقية نموذجاً يسمو على تحولات الزمن ، وجمالاً تعرى من خصائص الأزياء والملحقات الأخرى . ولم يروا الكلاسيكيون الا فرنسيون وأياً آخر في الحياة النفسية التي اعتبروها أشبه بآلية معنوية متطابقة في جوهرها رغم اختلاف



الأزمة والأجناس البشرية . فلم يوجد فارق بين مأساة أوريبيدس Euripide ومأساة راسين ، إلا عمق التحليل الأخلاقي ووضوح التعبير . والدراسة الكلاسيكية للحوادث النفسية ، مثل التشكيل اليوناني ، تتقصى حقيقة وجمالاً ترضى عنها جميع العصور . فلا ينبغي لنا أن نطالب النزعة المثالية بشاعرية التاريخ ، بل ولا بالطابع المحلي للبلدان الغريبة .

وكان التشكيل الروماني وثيق الارتباط بالفن الأغريقي حتى ورث عنه إهمال الناحية التاريخية . ويمكن لبعض الآثار أن تصور في نقوشها ذات الجلال الروماني ، حفلات الامبراطورية أو حروباً ضد البرابرة . فانها لوحات تنسم بسمة واقعية واضحة ، أو تسجل وقائع معاصرة ، من غير أن تطمح الى التصوير التاريخي . بيد أنه مامن شعب ، على ما يبدو ، كرم جدوده أكثر من الشعب الروماني . ولما بلغ الرومان ذروة سلطانهم واصبحت مدينتهم حقاً عاصمة البحر الأبيض المتوسط طاب لهم في عهد أوغست أن يقابلوا بين كوخ رومولوس المتواضع وبين هيئة الكايتول . فبعد التاريخ والشعر ، بوحى من سياسة الدولة ، العظمة الرومانية . ولكي يبينوا بوضوح الفضائل التي اعتمدت عليها ، ارتقيا الى المعين الضئيل الذي انحدر منه تيار الامبراطورية الجليل . وراح تبت - ليف Tite - live يروي الأساطير التي أحاطت بطفولة ولدي الذئبة . وعهود الملكية التي مازالت حافلة بمعجائب الأمور . ولم يحمل نفسه عناء كبيراً في سبيل تلوين تلك الملحة الساذجة بألوان الحياة ، لكنه يلقي عدداً عديداً من العادات القديمة ، والأقاصيص الريفية ، والتعابير الشعبية ، بما يضيء سحر القديم على بلاغته الفياضة . وهو يقول في مقدمته : « ان الأزمة الحالية

تلهب حميتي . بيد أنه لم يسعَ الى التوفيق بين روايته وبين اللهجة الأسطورية . فهو لا يخلص الا الأزمنة التي اضاءها التاريخ ، بالخطب الرائعة التي تجلو أفكار أبطاله . وأفكار الكاتب أيضاً . ويجيي فيرجيل ، بعون شاعريته الطبيعية الغزيرة ، ريف اللاتيوم قبل مجيء الطرواديين . ويتقب في أسس روما الامبراطورية عن قرية ايفاندر الملك ويعثر عليها . وتجود قريحته امام بعض الآثار العتيقة ، وموقع التبير والأفانتان ، فتتيح له أن يتخيل مناظر لما تزل بكرا . وأخبار « الأنياة » ، « وأناشيد الفلاحين » التي نشعر فيها بأصدق الالهام وأحره ، هي تلك التي تصور الحياة الريفية في مقاطعة اللاتيوم ايام ساتورن ، والمدن الصغيرة فيها التي زالت من التاريخ لتدخل في نطاق الخرافة . فكان فيرجيل حقاً شاعر الأطلال الرومانية . ولم يفده علم الآثار فائدة تذكر . والظاهر أنه استلهم أوصافه من الأحلام التي طافت به وهو يطالع الأساطير ويتأمل المناظر .

. . .

لم يكن للفن الأغريقي ولا للفن الروماني إحساس تاريخي . لأن الديانة الوثنية تقف على هامش الزمن . فتظل الآلهة اليونانية معلقة بين الأسطورة والتاريخ في احقاب غير محددة تستعصي على كل توقيت بل وعلى كل تصور ذهني . اما المسيحية فانها ترتبط بلحظة معينة من الوجود . ولقد استخدمت تلك النقطة الثابتة ، ونعني بها حياة يسوع ، لقياس الزمن . فمنها ينطلق تتابع العصور اللاحقة ، كما ينطلق صعداً توالي العصور السابقة . وهكذا يقطع ميلاد المسيح اطراد التاريخ العالمي ويجعل منه منحدرين . والمسيحية ، في تأريخها الأنجيلي ،

وبسبب استعانتها بالصور للتعبير عن عقيدتها ، عن طواعية ، منذ وقت مبكر ،  
وخلال جميع عهودها ، كان لازماً عليها طبعاً ان تزود التشكيل بالطابع  
التاريخي . وبقيت ، بدافع من إلهامها الأصلي ، أمينة قدر استطاعتها على الصورة  
التقليدية للمسيح . لكن التطور الطبيعي للواقعية الفنية جعل من اللوحات  
الدينية صوراً تمثل الأجيال المتعاقبة . ولم يفت ذلك علماء الدين . وبعد ستة  
عشر قرناً من التصوير والنحت ، لما بينت التوراة المطبوعة والمتداولة بين الناس  
مبلغ انحراف الفن ، ودالته على الدين ، ونهوره في إبداعه ، حرمت حركة الاصلاح  
الديني الصور ، وفرضت عليها الحركة الكاثوليكية المعاكسة ، في جمع تراث  
Trente نظام المراقبة . وبذلك حافظت الكنيسة الكاثوليكية على الفن  
الديني . بل ان الفنانين توصلوا الى حل وسط يجمع بين احترام الشخصيات  
التقليدية في الأيقونات ، وبين الواقعية المعاصرة التي تبدو في الأشخاص الثانويين  
وفي المناظر المحيطة بهم . فيظهر المسيح دائماً ، حتى في لوحات النهضة ، بملامحه  
وزيه البيزنطي الأصيل ، وان توجهه في حديثه الى فلورنسيين أو فلنك من  
القرنين الخامس عشر او السادس عشر . وذلك المزج بين جيلين لا يناقض شريعة  
الدين التي إرقت دائماً ان يكون المؤمن أثناء صلاته في «ضرة الآله . فتمكنت  
حقيقتها العميقة من أن تؤلف بين العقيدة والوعي الثابت ، وبين مظاهر  
التقوى المتحولة .

مثل هذا التسامح يناقض الأحساس التاريخي ولقد نشبت الأيقونات  
بكثير من الحيوية والعاطفة عقب بعث النحت في القرن الثالث عشر ، وازدهار  
الواقعية في أواخر العصر الوسيط . على ان نفوذ العالم الوسيط في الأنجيل ، وان  
أسبغ على الصور قوة تعبيرية مستمدة من الواقع الحي ، لم يقصد أبداً الى

الدقة التاريخية . وفي النادر من الأحوال ، يفاجيء المرء أحياناً بعض التفاصيل المتعلقة بالأزياء أو الديكور والتي تبين عند المصور أو النحات رغبة في إحياء مظاهر الحياة الماضية . وتلك محاولات غير جريئة في سبيل إدخال قليل من الحقيقة التاريخية في الواقعية السائدة . وهي ، بسبب تواضعها ، تشير الى ان التشكيل ، رغم عنايته في تمثيل جوانب العالم الواقعي تمثيلاً صحيحاً ، لم يتبعد عن غايته الأولى وهي بعث مشهد من مشاهد الانجيل . وهكذا كان الفنان الإيطالي او الفرنسي او الفلمنكي ، في القرن الرابع عشر او الخامس عشر ، حين يصور في لوحة كبيرة او صغيرة مدينة القدس خلف مشاهد عذاب المسيح ، لا يفوته أبداً أن يرفع فوق مجموعة البيوت المبعثرة ، سقفاً عالياً على شكل هرم ينم عن معبد مربع او سداسي او مشن . وهذا المعبد هو هيكل سليمان . فقد أخذ فن الأيقونات الغربي عن الروايات البيزنطية وعن أقوال الحجاج ايضاً . انه كان يقوم ، جانب التل القديم الذي نصب فوقه الصليب ، جامع مستدير او مشن . وانه بنيت كنائس رومية وفق هذا المخطط ، ظناً منه انه يصور المعبد اليهودي الذي عرفه المسيح . وإذا ما ادخلنا الفنان الإيطالي في هذا المعبد ، حتى يتيح لنا حضور حفلة الحتان ، لم يفته ان يتخيل صحن كنيسة . بل ذهب فوكيه Fouquet في تصاويره الصغيرة الى ابعد من ذلك ، في عنايته بالوثائق التاريخية ، فقد شاهد ابا ن رحلته الى روما العمود الأعرج الشهير المحفوظ في يومنا هذا في كنيسة القديس بطرس ، والذي كان يعتبر وقتئذٍ أثراً ثميناً متبقياً من هيكل سليمان . فحرص على ان يستخدم ذاك الأثر في تصاويره الصغيرة . اخبار العبرانيين ، التي اكثر فيها من رسم الأعمدة على ذلك الطراز كلما اراد ان يمثل الهيكل الشهير . وهذا الطابع التاريخي ، في نظرنا ، يعتمد على علم اثري في غاية السذاجة .

لكنه ينهض دليلاً على جرأة حقيقية عند المصور . لأنه يبحث من تلقاء ذاته  
هندسات قديم لم تهيه لها الأيقونات التقليدية .

وفي التصوير الإيطالي ، قاوم ذلك البناء المستدير ذو القبة القوطية ،  
النزعة الواقعية السائدة التي استقرت منذ القرن الخامس عشر في رسم الأبنية  
والأزياء . وفي لوحة حلوة محفوظة في متحف اللوفر تمثل العذراء في الهيكل ،  
وضع جانتيله دافابريانو Gentile da Fabriano . هذا البناء في إطار فاتح لمدينة  
فلورنسا . فاستطاع بلطافة بارعة وساذجة بأن واحد ، ان يوفق بين التقاليد  
الأيقونية التي تتحدث عن هيكل مستدير مليء بأشخاص تقليدية ، وبين الواقعية  
المسيطر عليها المتبدية في القصور التوسكانية الريفية والسكان البورجوازيين  
والمثولين الذين كانوا يشاهدون في طرقات فلورنسا المفروشة بالبلاط .

كانت العقيدة المسيحية تلي مفهوماً معيناً للتاريخ . وهي توجه التفكير  
الديني نحو فترة محددة من الماضي . فكانت حياة المسيح ذاتها النموذج الدائم  
للوامع التاريخي ، والسيرة التي ينبغي أحيائها استناداً الى وثائق ناقصة . لكنها  
تفرض احتراماً دينياً . وبينما كانت دراسة الكتاب المقدس قادرة على تشجيع  
الفضول التاريخي ، كان فن الأيقونة يتردد بين سبيلين لنموه : الوثائق الأثرية  
والواقعية العضوية . فأختار اسهل السبيلين الذي كانت ترجى منه اطيب الثمار ،  
والذي كان يرضي القوم ارضاء مباشراً . وتبع التشكيل المسيحي التيار  
الطبيعي لكل تشكيل . واجتهد في تقليد مظاهر الحياة وسعى الى ان يكون  
« مطابقاً للنموذج » . وان تاريخ الفن المسيحي بكامله حتى نهاية العصور  
الوسطى يحاكي تاريخ التشكيل الوثني . وبذلك نزع الفن الديني ، مرة اخرى ،



الى تصوير الانسان . وبينما لم يكن لأرباب الأولمب المجردة من كل طابع تاريخي ما تعدل به النزعة الواقعية ، وبينما جمعت هذه الواقعية نفسها التي كبها سمو الأشكال المرمزية المجردة بعض الشيء ، بين الوجه الانساني وبين الأشكال الالهية في نماذج متقاربة جداً ، استطاع الفن المسيحي ان ينتشر في حدود اقل ضيقاً . واثرت الرسوم التي قدمها التصوير عن الناس والأشياء ، بحياتها النابضة ، تأثيراً قوياً في الأيقونات الدينية ، حتى جعلتنا احياناً ننسى جوهرها المقدس . فلم يكن إذن استنباط الفكر التاريخي أو الطابع المحلي ، من المثالية اليونانية ، بأسهل من استنباطه من واقعية العصر الوسيط .

وعصر النهضة هو الذي ازدهرت فيه تلك الشاعرية الجديدة . فانبثقت انبثاقاً طبيعياً من تماس عالمين : عالم لا يزال تحت الانقراض على ما كان يتوهمه الناس ، وعالم آخر يدهش ويعجب بذلك المجتمع الذي خلف قبل زواله مثل هذه الآثار . وتولدت النهضة من الحمية التي شعر بها القوم على ضريح الأزمنة القديمة . ومن هذا الالتقاء مع حضارة منسية انبجست دوافع حماسية ، وشوق الى مدنية تراءت للناس ، وتعجب "بجمال طالما تافوا اليه حتى تملكوه أخيراً تملكاً تاماً ، واطلاع على واقع لا يقل روعة عن اسطوره . وحينئذ يجد المحدثون في دراسة الأقدمين . وكلما اوغلوا في العصور الخوالي ، حافظوا على شعورهم باختلاف الحضارة . من مثل تلك الجاذبية المقرونة بالمعارضة بين الحديث والقديم ، نشأ الاحساس التاريخي ، والطابع المحلي ، لعالم جديد حقاً ، وإن زال من الوجود . ولعل الأغريق في العصر الكلاسيكي قد عهدوا صدمة فكرية مشابهة ، حين جابهوا ، في زمن اسكيلوس وسوفوكليس ، اطلاقاً واساطير تشهد على مدنية مندثرة ، اغفل امرها بعض الشيء ، مدنية

تيرانث Tirynthe واقريطش . وكان بوسع هذا الفضول التاريخي أن يتلاشى في خرافات مبهمة . اذ لم يكن لتلك الآثار ، على سحرها الشعري ، ما يمكنها من صرف العبقرية اليونانية عن انتاجها في القرن الخامس . وشعرت النهضة بمشاعر أكثر تواضعاً لما عثرت على العصور القديمة . ولئن لم يختلف اتجاه الفن الحديث وقتئذٍ ، الا انه تلقى منها قوة وشمولاً لا عهد له بها من قبل . ولندع الى حين الحادث التشكيلي . فان ظهور احساس جديد ، ونعني به الاحساس التاريخي ، هو الذي ينبغي لنا تسجيله هنا في عداد مكاسب عصر النهضة . ومن البديهي ان يكون الفن الايطالي مهيباً أكثر من غيره لتلقي تعاليم الآثار القديمة بتماس مباشر . وكان الفرنسي فوكيه ، وهو من مقاطعة تور Tours وعاش في القرن الخامس عشر ، إذا أراد أن يصور محارباً رومانياً في لوحاته عن « التاريخ اليهودي » ، قنع برسم فارس من فرسان لويس الحادي عشر ، ونقش على عتاده وسلاحه ، كيفما اتفق ، الحروف المعهودة التي تشير الى مجلس الشيوخ الروماني . وذلك الرجل المعاصر لجان دارك الذي يظهر بمظهر قائد من قواد مجلس الشيوخ والشعب الروماني ، يبدو لنا مفتقراً الى الطابع التاريخي .

وفي المانيا يقص علينا فنان حملة بولبوس قيصر . فيضع في لوحته مدفعيته وهي تدمر المدينة التي يحاصرها . وما كان لسكان روما ، الذين اطلعوا على نقوش الأقواس والاعمدة الامبراطورية ، ان يقعوا بمثل هذه الأخطاء التاريخية . وليس يجدينا نفعاً أن نعدد الأسلحة والسيوف والناذج والمهندسات التي تحولت من الاطلال العتيقة الى اعمال المصورين والنحاتين المحدثين . واندرو مانتنيا A.Mantegna هو الفنان

الكبير الذي اتبع افضل الوسائل في تحري تلك الوثائق المدونة في الرخام والجص . فهو يعرف عتاد الجندي الروماني ، والرسوم المحفورة في الدروع والتروس ، وصور الرايات من اسلوب الباروك Baroque كما يعرف نماذج الوجوه في عهد الامبراطورية . فنرى في الجمهور الملتف حول التل الذي نصب فيه الصليب افساً التعوا على طريقة الأنتونان Antonins وجهاً ضيقة كجبهة كاليفولا Caligula . وقد استبد علم الآثار بمخيلته حتى فرض عليه أن ينقل عن الحجارة القديمة اقواساً ونقوشاً حقيقية . وكانت معرفته كافية لتجعله يميز في التاريخ القديم اليهود والأقوام ولا يرب في أن اطلّعه على أخبار الشعب اليهودي أقل من اطلّعه على التاريخ الروماني . فقد بلغ من سعة معلوماته في هذا الموضوع الأخير ان املت عليه إنتاجاً واسعاً - هي رسوم هامبتون - كورت Hamiton - Court ، أفاد فيه من جميع مارواه الأقدمون عن فتوحات الرومان ومن جميع ما وصل الى علمه عن طريق التماثيل والنقوش . فبحث الماضي بحثاً مفرطاً في غزارته كان فيه نصيب الابداع أقل من نصيب العلم . وهو ، لكي يظهرنا على ضريح المسيح أو مغارة الميلاد ، يستطلع الحجاج الذين أخبروه أن مقاطعة يهودا Judée هي بلاد الكهوف الصخرية . ويعلم منهم أيضاً أنه كانت توجد خلايا نحل في حديقة الزيتون . هذه الدقة القصوى في المعلومات ، بالإضافة الى أحكام الرسم القاسي ، تعاكس كل استسلام للخيال الذي قد يسبغ على أحيائه الماضي احتمالاً حياً وفتنة شعرية . على أنه ، في لوحته الجميلة القديس سباستيان التي اقتناها اللوفر ، يقدم لنا منظر روما القديمة والطريق المقدسة بين الكوليزيوم وقوس قيتوس Titus ومنحدرات البالاتان الملتوية وحطام الأصنام المبعثرة عند قدمي القديس الذي كسرهما واستشهد وسط

حُثَّتْهَا . كُلُّ هَذِهِ الْأُمُورِ تَحْمِلُنَا عَلَى أَنْ نَتَأَمَّلَ فِي تِلْكَ الثَّوْرَةِ الَّتِي طَرَأَتْ عَلَى فَنِّ الْأَيْقُونَةِ فَجَعَلَتْ الْفَنَانَ يَضَعُ فِي اسْفَلِ مَعْبَدِ ابُولُون ، الْإِلَهِ رَامِي النَّبَالِ ، ذَلِكَ الْقَدِيسَ الَّذِي نَفَذَتْ فِيهِ السَّهَامُ وَفِي نَفْسِ الْمَكَانِ الَّذِي هُشِمَ فِيهِ النِّصَبُ الْوُثْنِيَّةُ . كَمَا جَعَلَتْهُ يَخْصُ هَذَا الْوَلِي ، فِي الْفَنِّ الْمَسِيحِيِّ ، بِدَوْرِ الشَّابِّ الْيُونَانِيِّ الْوَسِيمِ الَّذِي وَرِثَ عَنْهُ الْجَمَالَ الْمَشْرِقِي .

وَأَعْلَامُ التَّصْوِيرِ فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ - نَنْشِي وَمِيكَالَ نَجْلَوْرَافَانِيل - لَمْ يَغْيُرُوا مِثْلَ هَذَا الْإِتْبَاهِ لِعَوَائِسِ التَّارِيخِ . فَقَدْ شَغَلَهُمْ عَنْهَا شَيْطَانُهُمُ الْخَاصُّ . وَقَدَّرَ لِفَنَانِ فَرَنْسِيٍّ مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ ، وَهُوَ بُوْسَان Poussin ، أَنْ يَخْضَعَ مِنْذُ وَصُولِهِ إِلَى رُومَا ، وَبِكَثِيرٍ مِنَ الْأَذْعَانِ ، لِسَهْرِ الْمَاضِي الْمُنْبَعِثِ مِنَ الْآثَارِ الرُّومَانِيَّةِ . فَنَسِيَ ، فِي سَاحَةِ الْفُورُومِ وَفِي رِيْفِ اللَّاتِيُومِ ، النِّزْعَةَ الْأَسْكَندَرَانِيَّةَ الْمَتَانِقَةَ عِنْدَ أَوْفِيدَ ، فِي سَبِيلِ أَنْ يَصُورَ رُومُولُوسَ وَنِسَاءَ السَّابِينِ Sabines وعائلةَ هُورَاسِ وَالْقَائِدَ كُورْيُولَانَ Coriolan وَجَرَ مَانِيكُوسَ أَيْضاً . وَفِي نَفْسِ الْوَقْتِ ، كَانَ أَحَدُ مَوَاطِنِهِ كُورْنَايَ Corneille يَحْمِلُ الْجُمْهُورَ الْبَارِيزِيَّ عَلَى التَّصْفِيقِ لَوْطَنِيَّةِ هُورَاسِ الْعَجُوزِ وَشَهَامَةِ أَوْغُسْتِ وَهُوَ يَصْفَعُ عَنْ سَيْنَا Cinna . وَأَطْلَعَ كِلَاهُمَا عَلَى تَيْت - لَيْفَ وَبِلُوتَارِك . لَكِنْ الْمَصُورُ وَحْدَهُ هُوَ الَّذِي كَانَ يَقْتَبِسُ طَابِعَهُ التَّارِيخِيَّ مِنَ آثَارِ الْفَنِّ . وَتَتَجَلَّى اللَّهْجَةُ الرُّومَانِيَّةُ عِنْدَ كُورْنَايَ فِي رَوَاقِيهِ الْعَاطِفَةِ وَفَصَاحَةِ الْبَيَانِ بَيْنَمَا أَفْسَحَتْ رَوَائِعَ التَّشْكِيلِ بِجَالاً أَرْحَبَ لُحْيَةِ الْمَصُورِ . فَهَدَتْهُ النِّقُوشُ فِي قَوْسِ تَيْتُسِ Titus إِلَى حِصَارِ أُرُوشَلِيمَ . أَمَّا تَابُوتُ الْعَهْدِ وَالشَّمْعَدَانِ ذُو الْأَذْرَعَةِ السَّبْعِ . وَكَانَا مِنْ جَمَلَةِ غَنَائِمِ النِّصْرِ ، فَقَدْ أَوْحِيَا إِلَيْهِ بِالتَّارِيخِ الْيَهُودِيِّ . فَاقْتَصَرَ عَمَلُهُ عَلَى اقْتِفَاءِ أَثَرِ الْجُنْدِ وَهُمْ يَسْلُبُونَ هَيْكَلَ سَلِيمَانَ . وَتَعَوَّزَهُ الْوَقَائِقُ حِينَئِذٍ يَتَحَوَّلُ مِنْ رُومَا إِلَى بَيْتِ الْمَقْدَسِ أَوْ إِلَى اثْنَيْنَا وَمِمْفِيسَ

Memphis . اذ لم يكن الشرق وقتئذٍ قد دخل في نطاق الدراسات الأثرية . وكان للتاريخ والشعر والطابع التاريخي أزمنة قديمة واحدة هي أزمنة روما . وعندما يروي بوسان « نجاة موسى » ، فان وميلته الوحيدة لتحديد المكان علمياً هي أن يظهر في شيء من التواضع بعض الأهرام وبعض اشجار النخيل وأخيراً نهراً يتسكىء الى أبي الهول ، هو النيل . وفي يوم ما ، كشفت الحفريات في بيت روماني في فلسطين ، عن مناظر مصنوعة من الفسيفساء اسكندرانية الأسلوب تمثل زوارق على النيل بل وصيادي قماسيح . فأسرع بوسان الى الافادة من هذه الميزات التصويرية . وبالنسبة الى المدن القديمة الأخرى الشهيرة ، لم يزوده علم الآثار بشيء . لاشيء بالنسبة الى اورشليم ولا شيء بالنسبة الى اثينا . فهو لم يتصور شكل الأكروبول . وفيما يخص نهر الأردن أو نهر سيفيز Céphise ، فانه لا يملك الا صوراً عن نهر التيبر أو بالاحرى نهر السين في مقاطعة نورماندي ، يجدها بين ذكريات طفولته . وقصارى القول ، تبقى فتنة الماضي عنده متسمة بسمة رومانية . لكنها لم تكن وثنية فقط ، إذ كان بوسان من نوادر الحجاج الى روما ، قبل القرن التاسع عشر ، الذين أحسوا بالعظمة الخفية الكامنة في المسيحية البدائية ، يوم أن خرجت من الدياميس لتستقر في الكنائس . فاحيا تلك العهود التي لا يكاد يضيئها التاريخ بنوره ، على ما فيها من طاقة تبشر بمستقبل انساني حافل . ونحن ندركها في بعض لوحات المجموعة المسماة « اسرار القربان المقدس » التي اهملها اليوم اتباعه بعض الاهمال . وكان الفنان قد اكتشف تلك الأزمنة حين تأمل قواعد الأعمدة الضخمة في الكنائس القديمة ، كما عثر على الزهاد واوائل الرهبان في رسوم الدياميس . واعجب بالمسيح الذي صورته القديسة برودانتين Prudentienne وعلقت الصورة في ذاكرته . وكان جلالها القديم



يجع بين سطوة الروماني العجوز والدمائة الوحشية للناسك الشرقي وإذا كانت ثمة مقارنة تفرض على مؤرخ القرن السابع عشر ، فتلك هي المقابلة بين التصوير التاريخي كما تخيله بوسان ، وبين المأساة المسرحية التي ارسخ قواعدها ولمدة طويلة الشاعران كورناي وراسين . ففي الحالين نقطة انطلاق واحدة ، وهي قصة غرامية شهيرة ، وابطال قدامى يعرفهم الشعر أو التاريخ . وهذا التقليد يجد من حرية الأبداع التي لا تتجلى الا في تفصيل الظروف الثانوية وخلق الشخصيات القابعة . وفي الحالين ايضاً نحليل نفسي ، واخضاع الأحاديث والأفعال لآلية الأهواء ، وسيطرة القوانين الفنية على النزعة الواقعية من جهة « القواعد » المعروفة وسمو الشعر ، ومن جهة أخرى « تصميم » منتظم بدقة .

مهما تكن حرية الفنان في اظهار هيئات اشخاصه ورسم صافٍ لا تشوبه شائبة . وفي أمر واحد تختلف المسرحية عن التصوير ، وهي تجهل أو على الأقل تهمل الطابع المحلي والوثائق القديمة وكل ما من شأنه احياء انسانية قديمة في واقعها المرثي ، سواء في الاسلوب أم في الديكور أم الازياء . وهي تنشد حقيقتها في المجال الاخلاقي وفي اضطراب القلب . واذا كان شعر راسين ، بالاضافة الى مرونته التعبيرية ، غنياً بالابحاث الحسية ، فان هذه الابحاث اقرب الى الموسيقى منها الى التصوير . ولا ريب في ان كل مسرحية له قد طبعت بطابع يختلف حسب الامكنة .

فرواية أتالي ، من التوراة ، و« افيجينيا » و« اندروماك » من أدب اليونان او فيرجيل و« بريتانيسكوس » من التاريخ الروماني ، و« باجازيت » قصة شرقية . لكن تخيلة الشاعر لم تبذل جهداً كبيراً في سبيل تلوين شعره بالصور الملائمة لكل من هذه المواضيع ، إلا انه لم يتجنبها . فهي تهرع من تلقاء ذاتها الى ذهن القاريء الذي يتذكر تاسيت Tacite او التوراة او هوميروس او القصص

الشرقي ، حتى ان أسماء البطلات او المدن تشع الالوان والمناظر . فالمقاطع اللفظية في اسمي « افيجينيا » و « روكسان » Roxane توحي بثوب أبيض في سرب من الحمام ، او بلباس حريري ساطع يتقلب على الأرائك . وفوق مسارحنا الحديثة ، يقدم الديكور والأزياء ، منذ زمن بعيد ، الى المسرحية الكلاسيكية الطابع المحلي الذي يمنحها إياه راسين . وهذه الواقعية التصويرية - غير المحققة هي أيضاً في الغالب - لا تتفق تمام الاتفاق مع التحليل النفسي الواضح دائماً ، ومع الأقوال المتبادلة الدقيقة لهؤلاء الأخلاقيين المندفعين . انهم أبطال يخوضون مآسي عنيفة يبروها قدام الأساطير . فأغامنون سليل عائلة لم تقلع ، إلا منذ وقت قريب ، عن أكل لحوم البشر ، ولا يزال الاجرام مستبداً بها . فكان استعمال الخنجر أليفاً في خاتمة الرواية . وكل هذا العنف امر عليه الموضوع . ونحن ، أثناء عرض الرواية ، لانسمع إلا أحاديث قد تشدد أحياناً ، لكنها صحيحة الاسلوب على نحو كامل ، وهذا معقول من الناحية الشعرية . اما وضوحها العاطفي ، وحدة تحليلها ، فذلك ما يثير دهشتنا بعض الشيء عند مثل هؤلاء الأشخاص الذين جمعت بهم الأهواء . ثم ان راسين على يقين ، ككل الأجيال التي اعقت ديكرت ، ان القلب البشري ، كالذكاء ، ثابت على مر الزمن . فلا مبرر للتمييز بواسطة الزي وانماط الكلام والتفكير بين كائنات يضطربون وينقادون لذات الأهواء وذات الأفكار ، منذ ان وجد رجال يشعرون ويفكرون . ولهذا ظهر ابطال راسين وبطلاته على خشبة المسرح يرتدون رداء شخصيات البلاط تقريباً ، إلا ان هناك بعض الأوشحة والرياش الاضافية لتفصلهم عن غيرهم قليلاً ، كما كان لحديثهم ايقاع وقوافٍ ترقى به الى مستوى الشعر . وبفضل هذا الايقاع خلع اسلوب راسين على

مسر حياته العاطفيه جمالها الفذ . وتنتظم الأحداث جميعاً لتؤدي الى القطعة التي نسمع فيها فيدرا أو روكتان أو برينيس Bérénice تنشد حبها أو تهب ودها أو تزأر غضبها أو تبكي بأسها . فيكون صراخ وانين وعويل ، وتنبع الحركة الموسيقية ، مع ايقاع الاينات البطيئة او المسرعة ، هذا السيل الذي حطم حواجز اللياقة والكبرياء . وإذا ما انعمنا النظر في الكلمات وجدناها لا تزال تنقاد لأصول اللغة ، وتهذيب الفكرة ايضاً . إلا اننا لانصغي فقط إلى ما تقصص عنه بل إلى ما يستتر خلفها من ابتهاج متيهم أو وعيد قتال بمنوعات النشيد حنانه أو هياجه . وهذا ما عنيت به عبقرية راسين أكثر من عنايتها بالطابع الاخلاقي أو المرئي للمجتمعات القديمة أو الغربية . حتى إذا جعل الموسيقى غلوك Glücke بطولات راسين ينشدن عواطفهن اعطى ذلك الشعر تيمته الطبيعية ، واستمر به في اتجاهه الأصلي . ولم يكن في فرنسا ، في القرن السابع عشر ، إلا قليل من العلاقات المتبادلة بين الشعر والتصوير .

وفي نهاية القرن الثامن عشر ، تجاوز الكاتب الفرنسي صراحة النطاق الأخلاقي ليلحق بالأدب العالم المنظور ، عالم اللون والأشكال . ولقد املى هذه الثورة على الأدب الفرنسي الحديث ، عبقرية بعض المؤلفين مثل شاتوبريان وشينيه خاصة ، وكلاهما شاعر ، احدهما ثراً والآخر نظماً . وأول ما ينبغي لنا أن نلاحظه في التراث الوفير الذي تركه شاتوبريان هو « الطابع التاريخي » ، لا في ابحاثه التاريخية بمحد ذاتها ، بل بالنسبة إلى شاعرية الماضي ، وقدرته على الانحاء وهي التي تبسودو عنصراً أساسياً من عناصر عبقريته حتى في قصصه الملحمي أو الروائي . وحافظ شاتوبريان طوال حياته المديدة سواء في كتبه أم في اسفاره أم في سياسته كرجل دولة ، على هذا الميل إلى الخيال الذي صاحبه في رحلاته وفي قطاعاته .

والذي كان ينتزعه دائماً من حياته الحاضرة ليجمعه بتيه في ذكرياته . انه من سلالة السكت Celte ، تجتذبه العزلة التي يخلق فيها خياله طليقاً . ولقد تذوقها منذ مراهقته في غابات كومبورغ Combours كما اعتاد ان يخلق اطيافاً حية ، وكائنات من بنات أفكاره ، تنبث من النظر ومن تأمله فيه . وهو في اجسام امريكا ، وفوق الأطلال الرومانية ، وفي مواقع الأساطير من بلاد اليونان ، ومقاطعة يهودا ، واسبانيا ، وفي جميع مناطق البحر الأبيض المتوسط التي لازمته فيها العاطفة التي سماها سامه ولم تكن سوى لذة كثيفة متولدة عن عبقريته المبدعة ، كان يضم اليه الارواح الثائرة والاشباح الراحنة التي تغفو في السكون ، فيؤلف منها البطالات الشاحبات الناعمات التي يخفق لها فؤاده . وكان على بينة من أمر تلك الموهبة التي انفردت بها عبقريته ، وتلك الملكة القصصية التي تستيقظ في خسوفات الطبيعة الرائعات ، أو أمام منظر مفعم بالذكريات التاريخية . وهو في سبيل ان ينظم ملحمة من كل ذلك ، رحل الى ايطاليا واليونان والشرق . فنشأ أبطاله اودور Eudore وسيمودوسيه Cymodocée وفيليدا Velleda كما ينشأ أبطال الاساطير من التأمل في المواقع الشهيرة والاطلال . ويرعى شاتوبريان ، كما لو كانت شعلة عبقريته ، هذه الملكة المعهودة عن سكان بروتاني والتي تجعله يستسلم للأحلام أمام الحجارة العتيقة ، وهذه الخيلة التي اختصت بها الشعوب الفتية لتبعث الاساطير وتحيي المناظر والخرائب . وهكذا ارتقى مباشرة الى ينايسع الشعر الهومييري واكتشف نصارة المسيحية البدائية . ولما عاود قراءة الاوديسة ، وكان أول عهده بها على مقاعد الدراسة ، استرجع الاتصال بأسباب الحياة فخاض في نصوص المؤرخين القدامى ، وأتى منها بصور مفاجئة ، وأخرج منها برابرة لم يكونوا على الطراز المعهود . وكانت بعض الإوصاف وأيضاً بضعة أسماء لها مقاطع متنافرة ، تكشف للقراء عن انسانية شمالية ،



وتوجه الخيال الرومانسي ولمدة طويلة ، نحو مناطق واحقاب اقل اشراقاً من التاريخ القديم للبحر الابيض المتوسط . وأقرّ بعض المؤرخين مثل اوغستان تييري Augustin Thierry انهم اكتشفوا ميلهم واسلوبهم التصويري حين اقتفوا أثر الجيش الميروفنجي وهو يقاتل بقيادة فاراموند Pharamond في تلك السنوات الاولى من القرن التاسع عشر ، حملت عبقرية شاتوبريان الطابع الملحمي وأهدته الى مهـد التاريخ الناشيء .

أضف الى ذلك مساهمة آثار القرون الوسطى في تغذية الخيال التاريخي . وكان لابد من الصور لأحياء علم القسامين على الوثائق . وقال ميشليه Michelet المؤرخ ذو الخيال المجنح الذي صور الحياة الماضية متجاوزاً نصوص الوثائق ، انه وعى رسالته ووضع أسس طريقته ، إن صح القول ، في متحف الأوغستان Augustins وكان ديراً اعرض عنه رهبانه ، فجمع فيه لونهاير Lenoir لفترة من الزمن ، لما عصفت الثورة ، عدداً من القبور والتماثيل وقطعاً متنوعة انفصلت عن آثار مهجورة أو خربة . وهذه المجموعة التي اشتملت على كمية كبرى من إنتاج القرون الوسطى والنهضة ، قد تبعثرت منذ عودة الملكية الى فرنسا . فاستردت القبور مكانها في المؤسسات التي اعيدت الى العبادة . وما تمذر الحاقه بكنيسته الاصلية اقتناه متحف اللوفر . ولا تزال بقايا هامة من هندسة العمارة في مدرسة الفنون الجميلة التي تشغل اليوم دير الاوغستان القديم . ونحن نتخيل ، استناداً الى اقوال المعاصرين والى بعض النقوش ، الطاقة العاطفية التي كانت تشع من ذلك الحطام المتبقي من فرنسا القديمة . ولم يؤد وقتئذ دوره الأثري ووظيفته كشاهد يشهد للتاريخ العلمي التزيه . ولم يكونوا من العلماء او ائلك الذين اقبلوا عليه ليتفحصوا اسلوبه ، ويتحروا تاريخه وصانعه . ثم ان فهم العالم الوسيط كان في ذلك



الوقت بدائياً بعض الشيء . فلم ينشأ بعد تقديس الكاتدرائيات القوطية . وبدأت قطعاً تماثيل الموتى فوق قبورهم من سلالة بربرية غير مألوفة . ولم تكن هذه الآثار آنذاك مما تقتنيه المتاحف ، وما زال واضحاً الجرح الذي مزقها ونزعها من مسكون الموت . ولعل فرنسا الحديثة ، في ذلك المأوى الذي ضم حجارة عاجزة وقبوراً منبوذة ، قد ساورها بعض الندم أو تبكيت الضمير لهذا العنف البالغ ولهذا الجحود الذي أصاب تحفاً عائلية مقدسة . وانبثق من متحف لوفوار احساس قومي يقارب التكريم والعبادة . كذلك كان أوائل النصارى يجددون العهد لدينهم في الدياميس ، على قبر شهدائهم . وكل ما كان منسياً شائناً ومضطهداً ، كالفن الوسيط منذ عصر النهضة والمسيحية ابان الثورة ، استرد هيئته في النفوس بفضل بلاغة الحجر الأصم . وما اخطأ شاتوبريان في كتابه « عبقرية النصرانية » حين وجه الانتباه الى المواعظ التي تلقىها الصور البكاء . فتكشف للناس فجأة عصر وسيط غريب وخفي يؤثر فيهم ويشير الصور في خواطرهم . ولبضع سنوات بدا إزاءه جمال التماثيل الرخامية القديمة بارداً ومجرداً .

وبعث ميشليه تلك القرون الوسطى المتوارية خلف الاحتقار السائد للفن القوطي والمدفونة في صدور الرهبان . وأعاد الحياة الى الوقائع والاخبار بما اسبغ عليها من الوان وما احاطها من عطف . ونفذت هذه الالوان في التاريخ بواسطة الآثار والشعر . فكان فيكتور هوغورائداً في هذا المجال على قدر ما كان المؤرخون المحترفون . وروايته « نوتردام الباريزية » كبيان فني ، أعظم أهمية من مقدمة « كرومويل » Cromwell . وديوانه « اسطورة العصور » لا يختلف كثيراً عن كتاب ميشليه « تاريخ فرنسا » بلهجته المسيحية وشدة الوانه . لكنه تاريخ للعالم يضم جميع العهود . تتعاقب فيه القصائد وفق تسلسل زمني معقول ، ولها اصول .

متباينة . الا أنها دائماً تميز حقبة تاريخية وحضارة ما . وكلما أضاف الشاعر الى ديوانه احداثاً جديدة ، احتلت النزعة الرمزية والفلسفة مكاناً اوسع في التاريخ . وكانت شخصيته كرسول تدبغ بعض الشيء شخصيته كمؤرخ . وهو يبني في مطلع كتابه شيئاً أشبه بالمدخل الفخم يفرد له لحادث الخليقة . ويختتم ديوانه بتحلاق مرنج يغب في فراغ الكواكب وفي الرحاب الالهية اللامتناهية . وانطلقت نخلة هوغو من التاريخ والملحمة ، فاستلهمت أبرز النصوص في قصة الانسان ، مثل تورا Booz ، وانجيل لعازار ، وكتابة اشورية قديمة ، وكاساندر Cassandre التي وصفها اسكيلوس ، ووقعة الترموبيل Thermopyles كما جاءت على لسان هيرودوت ، وروما الامبراطورية كما وصفها جوفينال Juvénal وسويتون Suétone وملحمة رولاند . وفي كل قصيدة يضفي الشاعر من الوانه على النموذج . فيتلخص التاريخ بوضع لوحات ساطعة تمنحها مهارة المؤلف ميزة في الأداء وجزالة غنائية تصونها من كل تبذل أو تخيل رخيص . وهو يحاكي ، برنة الفاظه وتنوع ايقاعه ، محاكاة بارعة ، النص الذي اخذ عنه ؛ كرسالة التوراة ، وبساطة الانجيل ، وقسوة الكتابة الاشورية الجافة ، وثرثرة هيرودوت ، وشتائم جوفينال ، والمبالغة في شجاعة فرسان الاساطير . والكلمة عند هوغو تشع دائماً باللون واللحن . فقد خلت « ملحمة رولاند » من الصور ، بينما تلقى الصور في كل بيت من أبيات « اسطورة العصور » ، وامتدت بين النشيد سحابة سبعة او ثمانية قرون من النشاط الفني ، بعضها من مرقدها علم الآثار الروماني . فماد الى الوجود الامراء الاقطاعيون والاسلحة المدنية ، وصور القديسين على الزجاج الملون ، وتماثيل الموتى المضطجعين فوق قبورهم . وثمة قصائد في ملحمة هوغو مثل « وردة الاميرة الاسبانية » تذكرنا بلوحات فيلاسكيز Velasquez واخرى مثل « الاحتفال عند تيريز » تشابه لوحات

..واتو . والكتاب بأسره كان من المستحيل وضعه في عصر غير ذلك الذي فتح العديد من المتاحف وسعى الى حماية الحجارة العتيقة .

. . .

واسهمت السيطرة المتزايدة للنظرة الواقعية ، في القرن التاسع عشر ، في ازدهار فن القصة . فهو أبسط الألوان الأدبية ، واقلها عرقلة بالشروط التقنية . ويتألف من رواية ثرية تتناول الأخلاق والمواطف وتحتوي صوراً وتحليلاً نفسياً ، وتتنبأ بالمستقبل أو تسرد التاريخ . وتلاقي القصة التاريخية رواجاً كبيراً بين الناس . ومن ميزاتنا أنها تتيح للمؤلف بعض الحرية ، وتشيع شوق القاريء الى معرفة الماضي ، ذلك الشوق الذي يضي كثيراً من المتعة على قراءة «الذكريات» . وسواء مرضت لشخصيات حقيقية اشتهرت في عصرها ، أم اقتصرت على شخصيات وهمية ، فإن سميتها الاولى ينبغي ان تكون طبعاً الحقيقة ، أو على الأصح ، «الطابع» المحتمل . وقد تكون القصة التاريخية ، كالقصة المعاصرة ، بعيدة عن الواقع . وقد تنتجها تخيلة متوقدة بعض التوقد . إلا انه يجب عليها هي ايضاً ان تشخص للقاريء مآثريه وان تحمله على الاعتقاد بحقيقة ما تشير اليه . وقد ألف لنا ايضاً كتاب ، القرن التاسع عشر الروائيون « اسطورة للعصور » تعود بنا الى سكان الكهوف . ولا تنتهي قبل نهاية العالم . وتتكاثر هذه الحكايات الخيالية على هامش التاريخ ، على نحو ما نمت الأناجيل الزيفة فوق جذع الكتب المقدسة الكنسية . ومن البديهي ان يستمد النص المزور جميع اعتباره من احتماله ، كما تستمد منه القصة التاريخية جميع سحرها . ويستند هذا الاحتمال الى الحقيقة الاخلاقية والى حقيقة المظاهر ، كالآزياء والتوابيع الاخرى . وكل هذه الظواهر المتحولة التي لا يأبه لها الرجل المعاصر لأنه ألفها . ولكن يتوجب على الكاتب القصصي الاشارة اليها لأنها

غريبة عن القاريء . وهكذا تتضمن الرواية التاريخية استقصاء اثرياً ، تكون الواقعية المعهودة بتى عنه . وذلك من تقاليد لون ادبي لا يخلو من التكلف . وفي المسرح ايضاً يتبادل ابطال المأساة احاديث يفصحون فيها عن امور هم على بينة منها ، وينبغي للوك والملكات ان يجروا بسرارهم لبعض اصفائهم حتى يطلع عليها الجمهور .

واجراً رواية تاريخية عرفها الادب الفرنسي الحديث واكثرها ابتكاراً ، هي بلاريب رواية سالامبو Salammbô لغوستاف فلوبير . ولم يقم كاتب آخر بمحاولة اجمل منها لتطبيق مقتضيات النزعة الواقعية وخصائصها على ماض اقل الفة واقل توقماً . كذلك لا يوجد مثال اكثر اقناعاً للدلالة على الخيلة المبدعة عند كاتب يحول نشاطه الخلاق من الواقع المباشر الى الفرضية التاريخية ، ونحن نلمس هنا اليد سيطرة علم الآثار على الابداع الادبي . وهذا الاستقصاء الاثري ، مهما بلغ من الأناة ، لا يستطيع وحده ان يبعث الى الحياة حضارة بعيدة وغريبة ومجهولة مثل حضارة قرطاجة القديمة . وبوسع النصوص والتحف الفنية ان تمد الكاتب ببعض الالوان الساطعة والتصويرية وبكل ما يوفر للقصة طابعها الاجنبي ويشير الانتباه ويجعلنا نبتعد عن حياتنا الحاضرة . لكن ذلك العدد الوفير من التفاصيل لا يؤلف عالماً حياً ، ولا يمكنه ان يزودنا بتلك النظرة الاجمالية ، ولان يشكل هذا الوسط المحتمل الذي ينبغي ان تجري فيه احداث الرواية حتى يكون للقصة طابع الاحتمال الذي يوهنا بالحياة . وكان يتهدد قصة سالامبو ان تظهر فيها قرطاجة وافريقيا كالبنا المصطنع أو كالمجموعة المتناثرة من الوثائق التاريخية . فوجب على المؤلف ان يخلق جواً يتنفس فيه القراء وطابعاً عاماً . وكان عليه ان يألف مظاهر المدينة والصحراء ، ومشاهد الحياة اليومية ، اي ان يلم ، على وجه الضبط

. بكل ما يستمعي على الاستقصاء الأثري . وما من شك في ان فلوير لم تنقصه  
. الذكريات للقيام بتصوير هذه الامور وما يحيط بها من ديكور اساسي . وكان  
. قد زود ذاكرته بكل ما يلزمه من مناظر . وعهدنا بهذه الانطباعات التي تردنا من  
. الطبيعة ، انها تتحدد وتتغير وتتوضح بفضل الثقافة التي تلقاها من الصور . واعترف  
. فلوير نفسه انه لا يعلم احداً من الناس اقرب الى الحقيقة في وصف الشرق من  
. الفنان دوكامب Decamps . ولو فاقنا هذا الاقرار ، لسكان من المستحيل  
. علينا ، لدى قراءة سالامبو ، ألا نذكر تلك اللوحات الصغيرة ذات الالوان  
. المحروقة التي وضعها المستشرق الكبير . فاذا لم يستبق القارىء في ذهنه إلا ذكرى  
. غامضة عن هذه اللوحات ، بقيت اوصاف الكاتب بالنسبة اليه اقرب الى الموسيقى  
. منها الى بحث الناظر في خاطره ؛ إذ لا تقوى الالفاظ إلا على ايقاظ صور غامضة في  
. النفس ، ولا تستطيع خلق صور جديدة . وتعيد النفحة الشعرية في سالامبو الى  
. اذهانتنا تلك النفحة التي ساعدت دوكامب على احياء عالم التوراة . وهي تسعى  
. وراء الماضي البعيد في مواضيع الاستشراق . فالقارة الافريقية التي وصفها المؤلف ،  
. والمدن القائمة المترامية التي تعلوها سماء حمراء ، والصخور الوعرة ذات الظلال  
. الخالكة ، والاشكال الغريبة التي تمثل حيوانات أو بشرأ وكأنهم صهروا أو دلقوا  
في لون اشقر داكن ، ومعركة اكس Aix هذه العظيمة على صفرها ، التي تغلي  
فيها فوق صخرة قاحلة كتلة غامضة عنيفة وانسانية بائسة ورائعة ، والدماء التي  
تجف في الشمس ، والتصوير الذي هو مزيج من القطران والبارود ، تلك هي  
الانطباعات التي نحملها عن لوحات دوكامب . وهي ايضاً الصور التي تميزنا على  
فهم اوصاف الروائي . وهناك مصور آخر غنيه Gignet حامل الذكر في أيامنا ،  
كان قد اطلع فلوير على البرابرة المتوحشين الذين اتى على ذكرهم فيما بعد .



وزودته الوثائق التاريخية المعروفة آنثذ بمعلومات دقيقة حول الاسلحة والازياء والتوابع الاخرى . بيد ان التصوير المعاصر كان عوناً لخيلة الكاتب إذ اسبغ اللون والحياة على تلك الوثائق الهامدة . ولقد حاول دولاكروا وهوراس فيرنيه وشاسيريو Chassériau ، قبل ظهور سالامبو ، بعث الحضارات الاسيوية القديمة . وكان فيرنيه ، في لوحة شهيرة ، قد مثل الفتاة جوديت Judith واقفة بالقرب من القائد هولوفرن Holopherne النائم في فراشه في اللحظة التي همت فيها بجذ رأسه بضربة سيف . وعلقت هذه الصورة بذاكرة فلوير عندما وضع بطلته سالامبو في موقف مماثل ، إزاء ماثو Mathô ، تحت الخيمة . ويبدو وصف القائد الليبي النائم مقتبساً من اللوحة . قال فلوير : « وكان ماثو كالرجل الثمل مضطجعاً على جنبه ، وقد تجاوزت ذراعه حافة السرير ، فارتفع قليلاً وشاحه الموثى بالآلىء وحسر عن جبينه ، وباعدت فكيه ابتسامة ، فلمعت اسنانه وسط لحيته السوداء ، وهومت في جفنيه المطبقين نصف اطباق بهجة صامتة كانت محقرة للفتاة » . مثل هذا الوصف الحي الذي بصور به فلوير بطله ماثو هو افضل ما يمكن ان يوصف به هولوفرن الذي وصفه فيرنيه . كذلك اقتبس فلوير من اللوحات الجزائرية التي صورها فيرنيه وشاسيريو شخصية الجزائري نارهافاس Narr - Havas . وكان فارساً ذا ابتسامة غامضة ، يظهر ويختفي اسرع من لمح البصر . وهو اختل من ذئب . وإذا سار به جواده الجميل خيلاً تطاير وراءه برنسه الابيض . على ان معظم هذه الاعمال التصويرية قد اُهملت في ايامنا بعد ان اجتذبت انتباه الجمهور الباريزي حوالي عام ١٨٤٠ . ولا يجوز لنا ان ننسى ان ديكامب وفيرنيه كانا ! كثر الفنانين خطوة عند الشعب . ولا يدهشنا ابدأ ان تملأ لوحاتها ذاكرة طالب شاب يطمح الى المجد الادبي . وقد ادى به تأمله في الصور الى تحويل نزعته الادبية وانتقاله من الفئائية

الماطفية والخطابية الى القصص الوصفي . وفي عزلة في قرية كرواسيه Croisset .  
بعد مضي خمسة عشر او عشرين عاماً ، حينما جدت في احياء قرطاجة ، امتزجت في  
ذهنه اللوحات التي اعجب بها قديماً واختلطت بذكرات اسفاره فبعثت الوثائق  
التي اطلع عليها وخلعت عليها اللون والحياة . واذا نحن استطعنا ، بدءاً من الانتاج  
الفني الناجز ، ان نساير مجرى الابداع العبقري وان نتبع تلك الكيمياء الفكرية  
في ردودها الغامضة ، لوصلنا في نهاية المطاف الى بعض الصور الاولى التي تولدت  
منها الرواية : أي الى حرب ونساء ، ومجازر وغرام ، وجنود مرتزقة ، والاميرة  
سالامبو . وهذان هما الموضوعان الكبيران اللذان يتداخلان في الكتاب . وهناك  
لوحتان شهيرتان جداً آتئذ تمثلان الموضوعين ، لأنها كانتا الاصل الذي انحدرا  
منه : ونعني بهما لوحة دوكامب « هزيمة الكبر في وقعة اكس » ، ولوحة فيرنيه  
« جوديت وهولوفرن » . ولا يستطيع اكثر الناس اطلاعاً إلا ان يضيف بعض  
الحوادث الثانوية الى تلك الصور التي تستبد بالمقول . وهكذا ، لم يكن لهذه  
المحاولة الغريبة الشاذة في سبيل احياء عالم قرطاجة ان يتصورها انسان لو لم  
يسبقه الى الوجود جيل من المصورين المستشرقين الذين هياؤا واخصبوا مخيلة  
الكاتب والجمهور .

وربما أدت هذه المحاولة لاحياء عالم مضي ، الى تحويل الادب عن وجهته  
التي انفرد بها والتي لا ينازعه فيها فن آخر ؛ ألا وهي تصوير الشاعر وتحليل  
الافكار . وتعرض هذه المحاولة عادة عقبة ادركها فلوير لكنه لم يتمكن من  
تجنبها دائماً . فهو لم يتمالك عن وصف الزمان والمكان كما يراها انسان حديث ، مع  
أنه غني عن عناية كبرى بتفادي الخطأ التاريخي والابتعاد عن مزج امور وعواطف  
راهنة بتاريخه القديم . وتلك نعمة نائية من الناحية الادبية او بالاحرى من الناحية

التاريخية . ولا يمكن ان تكون القصة الادبية الا وصفاً للعواطف الحية التي تضرب  
في صدور الناس في الازمنة التي عاشوا فيها . لكن الكاتب ، في صفحاته التصويرية ،  
قد لا يجد مناصاً من أن ينسب الى ابطاله بعض آراء الفنان المعاصر ونظرته الى العالم .  
واليك ، على سبيل المثال ، هذه اللوحة التي تمثل سالامبو بسطرين ، قال : « وشاهدها  
الجند ليلاً في شرفة قصرها ، راكعة للنجوم بين زوابع اللهب المتصاعدة من  
المجامر ( والتي بتضوع منها المطر ) . وهذه صورة رائعة . يبدو ان الجند الذين  
احتفظوا بها في ذاكرتهم ، كانوا ينظرون الى الوجود نظرة مصوري مدرسة بومبي .  
الحديثة في عهد الامبراطورية الثانية . ولا شك في أن ادخال العنصر التصويري  
في الادب من ميزات القصة التاريخية . لكنه يؤدي الى مزج العادات البصرية  
الحاضرة بالعالم الماضي . فينقاد المؤلف الى وصف اشياء لم يابه لها ابطاله اذ كانت  
من الامور الثانوية ذات الصلة الوثيقة بحياتهم اليومية . الا انه من المفيد فائدة  
تاريخية ان يأتي على ذكرها ، لأنها زالت من الوجود وباتت سالحة لابرار الطابع  
المحلي للوحة . وقد يساق ايضاً الى ان يظهرنا على جوانب من الطبيعة لم تدخل في  
روح الناس آنئذ . فنحن نقرأ في سالامبو وصفاً لبزوغ الفجر وانطفاء الشفق .  
وتتساءل هل كان في معسكر المرتزقة مصورون ليروا تلك المناظر على هذا النحو ؟  
والحقيقة انها انطباعات خاصة استمدتها فلوير من أسفاره ، الا ان البرابرة  
والقرطاجيين لم يماينوا مثله لوحات دوكامب .

وما من ريب في ان فلوير قد أحس بصعوبة التوفيق بين التصوير  
الاستشراقي والتحليل النفسي لذلك القوم من البرابرة . فلم يسرف في وصف المناظر .  
فجاءت دائماً مقتضبة ولها في الغالب صفة الضرورة . ومع هذا ، كم القى الكاتب  
من الوان وكم عرض من رسوم سريعة نصب عين القاريء ، بينما لم يوجد انسان

واحد لكي يلاحظها ، أو يلتقطها بحدقة ؟ فهو ينسى انه روائي ، أي شاهد يشهد الواقعة التي حضرها ، ويستحيل الى مصور يرصد الاشياء حتى يصفها بمجد ذاتها . مستقلة عن الفكر الذي وعاءها ، فلا يملك نفسه عن القول ، اثناء المعركة ، ان « الشمس كانت تفجر الشرر من السيوف » . ونحن نذكر في الفصل المسمى « استعراض الفأس » الصور الختامية ، بعد نهاية المجزرة المريعة ، حين يقول : « آتئذ نهض احد الاسود وطفق يمشي . فارتسم شكله الهائل ظلا اسود على صفحة السماء الارجوانية الممتدة خلفه . حتى اذا دنا من الرجل ، طرحه بضربة واحدة ثم علاه متعمداً على بطنه ، واخذ يسحب احشاءه رويداً رويداً باطراف انيابه » . ولقد حدثنا فلوير انه لم يبق وقتئذ بربري واحد كي يتأمل هذه اللوحة الرائعة ، لكنه تخيلها في ذهنه . ونحن ندرك في هذه الصورة ، لوحات دوكامب ودولا كروا وتمائيل باريك Barye البرونزية . فهو يضمن القصة التاريخية المبادئ الجمالية للفنان ونظرته الخاصة ، فيضع مشاهد لها قيمتها في ذاتها ، مستقلة عن الاشخاص الذين يؤدون فيها دوراً ما ، حتى لو لم يوجد انسان واحد لينظر اليها ، فيكتسب وصفه هذا قيمة ذاتية ، ان هو لم يؤثر في النظرة الاخلاقية للرواية .

وفي « محنة القديس انطوان » ، تلك القصة التي شغلت فلوير طيلة حياته لأدبية ، يظهر لنا على نحو اوضح ، سيطرة التشكيل على مخيلته واسلوبه . وبين ايدينا روايتان لهذا الكتاب : الاولى تحمل طابعاً غنائياً وخطابياً وضعها كاتب عليم بفنون البلاغة ، والثانية ، التي نشرت بعد زمن طويل ، يغلب عليها الطابع الوصفي . وفي الفترة بينها ، كان المؤلف قد ادخر الصور في خاطره . فكانت الرؤى المحمومة للناسك العجوز ، شبه بحفلات الفانوس السحري التي تعرض لنا فيها اعمال مدرسة بومي الجديدة في عهد الامبراطورية الثانية . فترى فيها قيصر في

قصره الرخامي ، والجمهور الفقير الذي احتل مدرجات السيرك ، والبقعة المائتة التي تمثل شهداء النصارى في الباحة الشامسة ، وتهجد المسيحيين في الدياميس ، والوحوش التي تدب مثاقلة تحت سوط مروضها . وما الناسك في صعيد مصر إلا فلوير نفسه في عزله في قرية كرواسه ، يتذكر لوحات جيروم Gérôme وكوتور Couture وهامون Hamon وغليير Gleyre وغوستاف بولانجه G. Boulanger واميل ليفي E. lévy وبوغرو Bouguereau وكثير غيرهم من الفنانين المغمورين . وهكذا كان في حوزة القديس انطوان الماكف على توراته جدول المصورين الفرنسيين . وعندما يتحول فلوير من التاريخ الى الفلسفة يظل مع ذلك وفياً للتصوير . ويستقر حينئذ تفكيره في لوحات غوستاف مورو G. moreau . وهذا التصوير من المينا والعاج يفتن الكاتب الذي ينحت الفاظه . بينما تذهب بالفنان الفيلسوف لوحات « الشباب والموت » و « ابي الهول والخرافة » الى تلك المجهل التي تختلط فيها التقمصات والاساطير . وفي اندماج الاشكال الماثبة ، يظهر احيانا احد هذه الكائنات الخرافية المتجمدة التي تنشأ من تلقىح الفكر والتشكيل تلقىحاً بارداً .

واذا ما تطرق الكاتب الى الهة الاولب ، وهي من خلق الفن الاغريقي ، كانت اوصافه دقيقة كالملاحظات التي تدون في قائمة من الاعمال الفنية . ويبدو انها تظهرنا على متحف للنحت والتصوير القديم . ولنفترض هذه القائمة من الآثار :

#### قائمة الأرباب اليونانية

##### التهائل

١ - جويتر - متربع على عرشه . جسيم عاري الجذع . يحمل شعار النصر بيد وبالأخرى الصاعقة . نسرته تحت قدميه . مرفوع الرأس .



( تمثال من رخام باروس ) وهو نموذج مصغر عن تمثال  
فيدياس في اولبيا . وربما اضيف اليه النسر في عهد لاحق وفي  
الفترة الهلنيسية .

٢ - ميرفا - واقفة على قاعدة وتعتمد على رمحها . يستر صدرها جلد  
النورغون Gorgone . ويهبط ثوب من الكتان ذو ثنيات منتظمة  
حتى اظافر قدميها .

( تمثال من باروس ) وهي نسخة مصغرة عن تمثال فيدياس  
الشهير في البارتنون Parthénon . يمكن ترفها رغم فقدان هامتها  
وخوذتها ذات الرؤوس الاربعة .

٣ - هرقل - يستند الى هراوته .

( من رخام باروس ) تقليد لتمثال ليزيب .

٤ - باكوس - في عربة منخفضة جداً . يجرها اوس جراً بطيئاً . متهدل الجسم .  
امرء تزين جبهته اغصان الكرمة . يمضي ويده كأس تفيض  
خمراً . وإلى جانبه سيلان Silène يترنح على حمار . والاله بان  
Pan ذو الاذنين المدينتين ينفخ في مزمار . وتقرع الطبول جماعة  
ميالونيد mimalloneides . وتثر الزهور فتيات ميناد Ménades .  
وتتلف الباكنت Bacchantes الى الورااء . وقد تبعر شعرهن .  
( مرمر ) وهذا نقش في تابوت باسلوب هلنستي من القرن الثالث  
أو الثاني للميلاد . وغالباً ماأفاد الفنانون من هذا الموضوع في النهضة  
والعصر الكلاسيكي مثل تيسان Titien وكراش Carrache  
وبوسان .

٥ — ديانا — وهي تخرج من الغابة ، وقد شمرت ثوبها .

( مرمر ) من مدرسة ليزيب .

### اللوحات

١ — فينوس — تنظر في المرآة . لها شعر اشقر طويل يتدلى على كتفها . ضامرة

النهدين . نحيلة القوام . عريضة الارداف وكأنها اطار قيثارة .

مفتولة الفخذين . حول ركبتها نقرتان . صغيرة القدمين .

بالقرب من فمها ترفرف فراشة . ويرسم حولها ضياء جسمها

هالة من الصدف الناصع . واللوحة الاصلية هي بلا ريب تقليد

للوحة ايل Apelle الشهيرة التي تمثل اناديومين Anadyomène .

لكن النسخة الحالية منقحة تنقيحاً شديداً من أحد تلاميذ

بوشيه Boucher .

٢ — جونون — لبست تاجاً ينطلق كالبخار . وشاح يتطاير في الجو

قطعة صورة لعلها من بومي .

٣ — نبتون — يمتطي درفيلا يشق بزعانفه مساحة زرقاء كبرى تمثل الساء أو

البحر . لأن منظر المحيط يتم منظر الاثير الازرق ، فيمتزج

الماء بالهواء .

اصل اللوحة مجهول . وهي تنقل صورة اصلية من الصند

الاسكندراني .

٤ — بلوتون — يرتدي معطفاً اسود كالليل . ويلبس تاجاً مرصعاً بالماس . ويحمل

صولجاناً من الابنوس . لوحة مشتبهة . لعلها صورة شعبية كأنجد

منها في جحيم « محنة القديس انطوان » . على مسرح العرائس .

٥ — مارس — يرتدي درعاً من الفلز. في هيئة الهائج يلوح بترسه وسيفه .  
ليس لهذه اللوحة اصل قديم . وتبدو مستوحاة من بعض اعمال

روبنز Rubens .

٦ — ابولون — مشرق الوجه . يقود بذراعه اليمنى الممتدة اربعة جياذ بيضاء .  
وهي تجري .

يلوح ان هذه اللوحة مقتبسة من صورة شهيرة للفنان غويدو Guide .

٧ — مركور — وضع بصورة مائلة على قوس قزح ، مع شعاره الذي يرمز الى  
السلام . والاجنحة الصغيرة في قدميه . والقبعة المستديرة  
على رأسه .

وهو بلا ريب رسم سريع لروبنز في تصوير الاولب .

وهذا الجدول الوهمي لمتحف خيالي يضم آلهة الأغريق . قد تألف من  
الأوصاف المنقولة عن صفحة فلوبيير التي تعرض ارباب الاولب ، في قصته « محنة  
القديس انطوان » . وأضيفت فقط بعض الملاحظات الموجزة حول مصادر  
تلك الأعمال الفنية المفترضة ، أي حول مصدر الصور التي وضعها فلوبيير .

— ٢ —

اندره شينيه A. Chénier . الصور المقتبسة من الشعر اليوناني وتشكيله —  
المقارنة الصحيحة والتصوير الكاذب — شاتوبريان رائد المنظر التاريخي — المنظر  
حالة نفسية .

شينيه شاعر كلاسيكي صرف . يسيل شعره مباشرة من معين قديم . وهو  
ينتسب الى المدرسة الأسكندرانية الحديثة التي كان اسلوبها سائداً في عهد

لويس السادس عشر . ولما كان موته المبكر قد حال دون اتمام انتاجه وشعره ، لم تعرف مؤلفاته إلا في الحقبة الرومانسية ومن خلال مجموعة شعرية متناثرة . فضمت اليها المدرسة الرومانسية عام ١٨٣٠ هذا الجدول الرقراق المنحدر من اليونان . وعندما ملّ الناس وصف العواصف والبروق الساقطة ليلاً فوق قرى قديمة ، والتي تتخللها العجايز السحرة ، اكبّ كثير من الشعراء ومنهم موسيه Musset على تلك المرأة التي ترسم فيها أشكال من المرمر تحت سماء صافية . وجاء هذا الوليد المتأخر الذي نشأ في احضان الفن الاغريقي فنزع عن الرومانسية الشمالية ميزتها التي انفردت بها وهي النضارة والشباب . وذكر القوم أن الفن الكلاسيكي لم ينحط تماماً بانحطاط مدرسة دوليل Delille .

ولقد اكتشف اندره شينيه ، على نحو طبيعي ، اكثر من أي شاعر يحدث ، ايقاع الشعر اليوناني وصوره . فجعلنا هذا الأديب الكبير الذي عاش في نهاية القرن الثامن عشر نشعر بنهضة هيلينستية . وكانت الدراسات الأثرية في عصره قد أعادت الى الوجود بعض الصور القديمة . فأظهرت التحريات في بومبي جوانب من الحياة الاسكندرانية . لا تقتصر فقط على الهة جديدة من مقتنيات المتاحف ، بل أبرزت الوسط الذي كان يعيش فيه الناس في العهد اليوناني-الروماني من أثاث مألوف ورسوم جدارية وأزياء ومهن . وكان شينيه قد هيأته وراثته لتفهم هذه المجموعة من الصور وتبنيها ، فنطق باليونانية سليقة . ونعني بها يونانية العهود الهلينستية عندما وحدث اللغة اللهجات اليونانية والدورية وجعلت منها لغة عامة مشتركة وعندما تمثل الخيال الأدبي ذاك الازدهار التشكيلي والتصويري كالتماثيل الرخامية وموضوعات الرسم . وبهذه النزعة الاسكندرانية يرتبط ذاك الانتاج الرائع القليل لآخر شاعر غنائي مجيد من

شعراء المدرسة الكلاسيكية الفرنسية واليونانية . ولقد وصلت إلينا مؤلفاته في الغالب على هيئة دراسات سريعة ومقالات ، وكأنها صفحات في دفتر رسوم لفنان كبير . فيها أحياناً بعض خطوط نقلت عن الطبيعة أو عن تمثال قديم ، ورسم سريع ، وقطعة من زي ، وبيتان من الشعر ، بل بيت واحد لم يتم تتألق فيه صورة تلازم ذهن القاريء . وفيها أيضاً موضوع كامل وحادث فريد معلق بين مقدمة وخاتمة لوجود لهما ولكن تنبيء بهما بعض الحواشي العابرة . وهذه الوثائق دائماً أهمية بالغة اذ تظهرنا على العمل الفني أبان نضجه ، وتطلعنا على الفنان أثناء بحثه واستقصائه وهو يكتشف الدور وينتقيها ومن ثم ينظمها في العقد . حتى اذا حان جمع تلك الحجارة الكريمة ، لجأ حينئذ الى الوسائل المعتادة . فأوجد الموضوع الذي تدرج فيه هذه القطع المتناثرة . ولا ينشط الخيال الا وسط هذه الأجزاء التي تسعى الى أن تتلاحم مع بعضها . كذلك يشير دفتر شينيه الى الشاعر ، في قراآته ، وهو يلتقط على نحو عابر من تلك الرؤى الرشيقه الخاطفة التي تشكل كل فتنة القصيدة الغنائية ، وتنفاد ، خفيفة الى موسيقى الأبيات . وكانت الميزة الكبرى للأدب اليوناني الأسكندراني انه ضمن صوراً واضحة في تفاعيل جيدة الإيقاع . وورث الغنائيون الرومان مثل اوفيد وفيرجيل هذا السر الثمين ، وحذا شينيه حذوهم . وما يسر له الاطلاع على تلك الصناعة الأدبية أنه أفاد ، كالأقدمين هؤلاء ، من الثقافة التصويرية والتشكيلية للفن المعاصر . وكان صغار المصورين ، في القرن الثامن عشر ، مثل كلوديون Clodion وشينار Chinard ، يعبثون هم أيضاً ، على الطريقة الأسكندرانية ، بمرح الحوريات الظريف ، اذ تداعبها آلهة الغابات . وأحب التمارين الأدبية الى قلب شاعرنا أن ينقل الى الوصف اللفظي صورة مرئية .



وغالباً ما يكون هذا الوصف السريع من الدقة بحيث يتراوى لنا النموذج الأصلي ماثلاً للعيان ، سواء كان قالباً مصبوباً أم لوحة . ولقد امتازت اليونانية واللاتينية على اللغة الفرنسية الحديثة بحريتهما الكبرى في جمع الألفاظ . فـيرينا فيرجيل ، في يتين من الشعر ، النقوش والأكاليل المحفورة على جوانب كأسين صنعهما الفنان السيمدون Alcimedon الرائع ، بقوله :

وتلتف الكرمة ، بطيئة مرنة ، منقوشة في الكأس

تحمل العناقيد المنتثرة في اللابل الشاحب

ويجري البيت اللاتيني الثاني متملقاً الكأس كما يتعلق الورق العنقود . لكن العبارة الفرنسية تقتضي تركيباً أقل مرونة ، وتسير فيها المقاطع اللفظية سيراً أكثر انتظاماً . على ان القافية ، إذا اشتملت اللفظة الرئيسية ، ختمت العبارة بصورة واضحة تنطبع في الذهن . ويعرف شينيه هذا السر الجميل ، ويستعمله استعمال الرسام الذي يبرز اشكاله بخط عريض يحيطها به . وهكذا يحملنا الشاعر والمصور على ان ننع النظر في كل ما يعرضان علينا .

كذلك يعلم شينيه ان الوصف لا ينبغي له ان يكون تحليلياً . فهو لا يلم بجميع أجزاء النموذج . وعليه ان يكون آنياً كالنظرة الانسانية . وكم من الصور اللفظية ، الفائقة في عنايتها ، الدقيقة في جزئياتها ، لا توضح شيئاً للقاريء لأنها ترصف ، في تعداد رتيب ، تفاصيل يمنع تعاقبها من ان يتشكل المجموع . ويعرف شينيه انه تكفي الاشارة الى هيئة بيضة خطوط ، او الى

ومضة جفن أو لون الشفاه ، حتى تتكامل الصورة من تلقاء ذاتها . وإليك بيتين يعبران تعبيراً خاطفاً عن كل مايلزم لاهياء وجه نضير ، يقول :

« في مبسم صغير صفات من العجاج »

« وفوق عينين زرقاوين جميلتين ، جفن أسود »

بضع لمسات موفقة شملت الرسم واللون والحياة . وفي انمام الصورة ذهب رونقها . وأشعار شبيهة تفيض بمثل هذه الومضات السريعة .

وغالباً ماتحمل هذه الصور ذكريات تآليل سابقة . فقد تتلمذ شبيهه على النحاتين على غرار أساتذته الأغريق . ولا يمكننا ان نتصور شعره كما لا يمكننا ان نتصور شعراء الاسكندرية ، في مدينة تحطم التآليل . وهو على علم يقين بألهة المرمز يميزها وفق جلالها وسنّها ، إذ يقول :

« ابولون وباكوس ، يامن تشعان

ربيعاً خالداً دون بقية الأرباب . . .

باكوس وهين هذه الآلهة ذات الشباب الدائم »

ولسنا نجد هنا مجرد ذكريات أدبية . انما هي صور يحملها في ذهنه من ألف المتاحف القديمة . وما هي الآن الربة سييل Cybele تتقدم الينا . فيقول :

« أحدثت بها الحور في حقول بيريسانت Bérécynthe

. واستوت على ظهر الليث . وبأصابعها الرخصة

تمسكت بلبدته . وقادته في الغابات . . .

ويلوح لنا اننا نرى اللوحة منقوشة في تابوت او في أحد الكؤوس .  
وهناك صورة شهيرة بفضل أوصاف أوفيد ، كانت فيما مضى موضوع  
لوحات كثيرة في الفن القديم ، وهي صورة اختطاف الفتاة اوروبا يقول فيها :

« واستندت الحسناء الى جبين الثور وهي تختلج  
« وقبضت بيدها الأخرى ثوبها المافي في الهواء » .

والصورة سهلة . وهي بلا ريب شائعة . لكنها تظهر ، أكثر من غيرها ،  
المنهل الذي نهل منه خيال الشاعر . فهو يرى ببصيرته ، بعد أوفيد ، تلك الفتاة  
التي اختطفها الثور ، وهي تطفو على صفحة الماء ، وقد نفخ الهواء ثوبها حتى صار  
كالشراع . وكان الموضوع الذي تطرق اليه الشعراء معروفاً لدى المصورين  
وحفظت عنه نسخة على جدران بومبي . وإليك الآن صورة نحات فيها وصف  
أدق حفره مثال بعناية وشوق لامرأة تتجه انجهاً مخالفاً للريح . يقول :

« وثوبها بحسب الريح يرف من خلفها  
« ويرتعش ارتعاشاً خفيفاً بثنيات متموجة  
« ويضغط على جسمها ويشده حتى يظهر للعيان  
« الدوائر اللطيفة لركبتيهما الفاتنتين » .

وفي البيت الأخير تكلف ثاقه بعض الشيء مألوف في ذلك العهد .  
ولكن بالرشاقة في تبيان اندفاع الجسم والساقين ضد مقاومة الهواء . وفي  
التعبير اللفظي لعمل النحات الذي يجعل القماش مرناً وفق جهد السير المعاكس  
للريح .

وأحياناً تشير بعض المذكرات الى تفتح الصورة الاصلية ، فنشاهد  
هيئات وآراء تشكيلية صرفة ، إذ يقول : « عليّ أن اصور فتيات يقبلن على  
تمثال احد الآلهة ، وقد امسكن بيد فوق رؤوسهن سلاطاً مليئة بالازهار  
وباليد الاخرى ذيل اثوابهن .. وعليّ أن اقتبس هيئات أخرى من تماثيل  
الرخام والحجر ومن الصور القديمة » : وهكذا يكشف النقاب عن اسلوب شبيه  
في الابداع . فالومضة الاولى في ذهنه صورة تشكيلية ، ثم تعقبها الحركة ،  
والعواطف والصراع النفسي . وهي امور لا يدونها الشاعر مسبقاً ، بل تأتي  
دائماً في اللحظة المناسبة . اما الشيء الذي لا ينبغي له ان يفقده ، والفكرة الثمينة  
التي تمنح القصيدة ميزتها الخاصة ، فهي الأشكال الجميلة التي يعرضها علينا والتي  
تعيش منذ اللحظة الاولى في خاطره على الطريقة اليونانية . لقد كان يتخيل  
أبياته كما يتخيل النحات تمثاله .

على انه يبقى شاعراً مرتبطاً بعصره ، لا لشيء سوى هذا الجو من  
الحنان الذي يغمر انتاجه . فهو ينحت حوريات جميلات . بيد ان الرخام يلين  
تحت يده فيصير جسداً عاشقاً ، شأنه في ذلك شأن التمثال غالتيه Galatée  
الذي صنعه بيغماليون Bygmalion .

ولئن كان التشكيل عند شاعرنا اسكندراني النزعة ، إلا ان نظرة  
حورياته الدامعة هي تماماً تلك التي تبوح بالاضطراب النفسي في فؤاد ساذجات  
المصور غروز Greuze . واليك هذا المخطط لمسرحية تبشر بقصيدة في اسلوب  
لويس السادس عشر المحض ، والفكرة الاساسية هي الموضوع المعروف الذي  
يمثل اخيل Achille عند بنات ليكوميد Lycomède . وتشرح المقدمة في تحليل

لطيف هيئات الاشخاص وامارات الوجوه . كان ذلك حين اكتشف اوليس  
الداهية ان اخيل يختبئ في جماعة الشقيقات الشابات ، اي ان ذنباً يتخفى بين  
النعاج الشقراء . يقول : « وغضت طرفها الحسناء ديدامي Deidamie وهي  
واقفة بالقرب من اخيل وطأطأت رأسها واصطبغ وجهها بجمرة اللهب لاتدري  
ابن تتواري ... اما ابوها ليكوميد الذي اعترقه الدهشة فقد القى نظرة عابسة  
لاعلى اخيل ، بل عليها ... وذعرت الفتيات من الخطر الذي المهن ...  
واشرن الى ديدامي هاتقات ... وارتست على شفاههن ابتسامة تعني انهن على  
علم بما يجري حولهن » . وبذلك تحول مغزى هذه التشيلية الصغيرة . وتبين  
للقاري ان تلك الحمامات البيض لا يقل دهاؤها عن دهاء اوليس . فقد ادركت  
وجود الرخم بينها . وتلك حادثة جديدة بان تكون موضوع قصة من قصص  
لافونتين La Fontaine . ولكن التصوير هنا اظرف من القصص أو المشهد  
المسرحي . لأن طرافة الرواية هي في الصمت واحمرار الوجه ومظاهر الرياء  
والابتسامات الخفية . فهي اشبه بفضيحة في دير راهبات تنفجر انفجاراً صامتاً  
امام افواه مغلقة وجفون مطرقة . وينكر عادة مؤرخو الفن في شروحاتهم  
موضوعات من هذا القبيل لأن التحليل النفسي فيها يسيطر على التشكيل . وقد  
حكم على جزء كبير من التصوير الكلاسيكي الفرنسي — وبخاصة اعمال بوسان —  
بتهمة سائنة وهي انه تصوير ادبي . وفي مثل هذه التعاريف النظرية كم من  
التقاليد التي ينبغي اعادة النظر فيها ! والمسرح هو الذي غالباً ما يكون متصنعاً  
لأنه يجعل ابطاله يجهررون بمشاعر تظل في كثير من الأحيان صامتة غامضة حتى  
بالنسبة الى اولئك الذين يحسون بها . والكاتب الروائي هو الذي يبدو قليل  
التحفظ لانه يجتهد في ان يجلو لنا بوضوح آلية الأهواء التي تكسوها الحياة ،



مع ذلك ، بالغموض والخفاء . افلا يكون التصوير ، في اظهاره الحركات  
والأمارات ، اقرب الى الواقع ذي النوايا الصامتة من عالم المسرح الذي  
يصرخ فيه الممثل ما ينبغي له اخفاؤه . ومن عالم القصة حيث يفكك صانع  
الساعات نوابضها بدلاً من ان يشير الى الزمن على عقاربها؟ ولا شك في ان لوحة غروز  
Greuze « المخطوبة القروية » تنسم قليلاً بسمه التكلف . وان العواطف في هذه  
المسرحية الهزلية الصغيرة لم تستمد من فلاحى لا برويير أو بلزاك أو زولا . على  
ان مصطلحات الاخراج المسرحي والتحليل النفسي لا تصدمنا قطعاً اكثر من  
تقاليد الادب الريفى في المسرح أو الرواية ، ويدور بحثنا حول صلاح كل  
من التصوير والأدب في عرض الافعال الانسانية . ومن البديهي ان يكون  
الحادث الفجائي من نوع اعلان الخطوبة اقرب الى المشهد الحي الصامت ، كما  
يصوره فراغونارد Fragonard ، منه الى مسرحية ماريفو التي يشرح فيها الممثلون شرحاً  
انيقاً لجمهور النظارة تلك العواطف التي يجتهدون في اخفائها عن بعضهم بعضاً .

وتدل النزعة التشكيلية عند الشاعر شينيه ، كما تدل دقة التحليل  
النفسي عند مصوري القرن الثامن عشر ، اننا نفقر الأدب والتصوير اذا خصصنا  
احدهما بالجمال الشكلي والآخر بالفكر والعاطفة . ولقد رأينا من دراسة  
أعمال بومان وواتو كيف استطاعت المدرسة الفنية الفرنسية أن تحيي الوجه  
والقلب الانساني مستعينة بالعلاقة الوثيقة بينهما .

وتشير هذه العلاقات المفيدة بين الشعر والتصوير الى ان الألوان لم  
تكن امتيازاً انفردت به الصور كما لم تكن العواطف امتيازاً اختصت به  
الفنون الأدبية .

ولا شيء أحق من المقارنة التي تقرب صورة اليفسة من صور مجهولة يصعب عرضها . لكن هذه المقارنة قد تؤدي الى استعاضة أو الى عملية من عمليات التضليل . فينبغي لنا ان ننظر عن كثب الى قيمة العملة المتداولة حتى نتأكد من صلاحها في التبادل . والألفاظ متحولة ومتغيرة تغيراً مخيفاً . ويجدر بنا ان نراقب ذلك النقد المتقلب بواسطة الصور التي تكون معياراً له . واليك على سبيل المثال منظرأ يعتمد على مقارنة شهيرة ، للشاعر موسى ، انتقيناها بسبب ايجازه ووضوح رسمه الظاهر . يقول :

« كان في الليل الاسمر  
فوق الناقوس الأصفر  
القمر

مثل نقطة فوق حرف « ا »

ولا تعدو اللوحة ان تكون عملاً صيانياً ظريفاً . ولا يصح ان نركن الى هذا المثال في حكمنا على شاعر اثبت في قصائد اخرى دقة ملاحظته البصرية ورشاقة تصويره الأدبي . فالبيت الاول ينتهي بكلمة « اسمر » التي تقفي « القمر » لكنها تعبر عن احساس غير صحيح ، إذ ما من انسان لم يلحظ ضوء القمر البارد المشرب بالزرق . كذلك ينتهي البيت الثاني بصفة لونية لا يمكن أيضاً تسويقها . فلماذا كان الناقوس اصفر ؟ هل لأنه تقادم عهده ؟ وهو في غمرة الضياء ، حين يعلوه القمر ، يقف حائلاً امامه ، فيرسم شكلاً قائماً على سماء فضية . ولئن كان اصفر في وضع النهار ، تحت اشعة الشمس ، فلا بد من ان يصير الآن كتلة سوداء . والبيت الثالث الذي يتألف من كلمة « القمر » فهو على

العكس بيت ممتاز . فما من حاجة الى نعت ليصف وجهاً شهيراً كوجه القمر .  
وتبقى هذه الكلمة المنعزلة معلقة كما تعلق الكوكب في السماء . وأخيراً يرسم  
البيت الأخير بخط واحد الصورة التي مهدت لها كل تلك المقدمات . وهو مختصر  
اختصاراً آتياً يثير البهجة بتشبيهه المبالغ . لكن حدته الظرفية توهمنا في  
تقدير قيمته التصويرية ، وهذه الاستعارة ليست بصرية لأنها محالة . ومن  
المستحيل ان نحل الحرف الا فرنسي I تحت نقطته محل قبة الناقوس تحت  
القمر . فالقرص الفضي يبهز النظر ليلاً ولا نرى سواه . ويبدو هائلاً ، وقد  
ازداد ضخامة بتماسه مع الاشكال المنخفضة في الأفق . وربما اعتقد موسيه انه  
يمكنه ، بنفس القلم الذي يرسم على الورق ، ان يصور القمر وناقوسه بنفس الخبر .  
والواقع انه لو رأى حقاً الكوكب يهبط الى سهم القبة لذهب به فكره الى  
فانوس من الفوانيس ، او الى مصباح من مصابيح البندقية المثبتة بصاري  
المركب ، ولما فكر قطعاً تفكير الكاتب الذي يضع نقطة فوق الحرف I .  
إن الألفاظ هنا لا تفصح ، كما في اشعار شينيه ، عن صورة مرئية بل هي  
توحي ابعاء كاذباً لا يثير في الذهن اي صورة محتملة .

. . .

وشاتوبريان هو الذي ادخل في الأدب الا فرنسي « المنظر التاريخي » .  
وهو وصف موقع مكرم توحي اطلاله بالتاريخ والأساطير وتمنح الشعر  
القديم من الاحتمال والوان الحياة ما يجعل الغيوم نفسها في السماء تبدو وكأنها  
تطفح بالخرافة . ولقد أطلعنا في مذكراته عن سر صناعته . فهو يستسلم  
للانفعال الذي ينتج عن الأحلام التي تطوف به أمام منظر لطيف أو رائع .

ثم يخلق أبطالاً خياليين يكسبون تلك الروح الكامنة في الطبيعة الصامتة صوتاً واهواء وجمالاً انسانياً . وكان قد رأى في غابات امريكا قوماً من « البدائيين » انبتقوا أمامه ، بل وانفساً قذفت بهم أوروبا العجوز ، يعبرون بمشاعر لاهبة وبيان فخم عن عزلة الطبيعة وسكونها . وتلك الحورية التي طالما اقتفى أثرها في براح كومبورغ Combourg ماونى يبحث عنها على ضفاف نهر الميسيسيبي وينادىها بأسماء أخرى . لكنه حين توجد في الريف الروماني وبث الروح فجأة لا في الغابات والسماء فحسب ، بل أيضاً في التاريخ والشعر وفي كل ما ترسب في ذاكرته من مطالعات « فملأت العصور القديمة تأملاته بهمساتها الغامضة . ومنذ ذلك اليوم ، بدت له الطبيعة البكر التي تاق اليها بدافع من شبابه ذات جاذب ضئيل إزاء هذا العالم الدفين الذي يلزم صوته العميم خاطر الانسان الهائم في الأطلال . وهو لكي يصغي الى هذا الصوت ، ولكي يمضي على هذا الاتصال بالتاريخ والأساطير ، سوف يسلك شاتوبريان المسالك الكبرى في البحر الأبيض المتوسط . فكان كتابه « الرحلة من باريز الى اورشليم » أشبه بالرد على أسفاره في أمريكا . وحلت الآثار التاريخية محل الطبيعة البكر لتزوده بمواضيع أدبه الشعبي .

ولا يكون أبداً أسلوب شاتوبريان وصفيًا لولم تحمل عبارته الموسيقية الصور بإيقاعها السامي ولولم يستقر فكره في تلك المشارف التي تطل على مصير الانسان . فهو إذن قد وطد العزم في رسالته إلى صديقه فونتان Fontanes على أن يمتنع عن وصف الآثار كما يفعل الدليل ، وإن كان قد صور له « مظاهر روما الخارجية ، وأريافها وأطلالها » . فيبدأ باظهارنا على طريقته فيستدعي

اكثر الانبياء حزناً ويأساً ويستشهد بسور التوراة التي قنذر بخراب سور  
بابل وتتحدث عن قفر المدن الميتة وسكونها : وبات الريف الروماني  
« مجرى خاوياً سالت فيه موجة عارمة انقضت كما انقضى الشعب الروماني ،  
وهنا تفتت الأطلال في رماد الاجسام وفي حطام الامبراطوريات ، كما تفتت  
الغابات في مكان آخر فوق الارض البكر . وفي خلوة الحقول بعض المزارع  
الشثينة التي تنطلق منها أشباح موحشة « شاحبة أضنتها الحمى أشبه بتلك  
الأطياف التي تراود قلاعنا القوطية » . وينقبض فؤاد القاريء لهذا الحضم من  
الذكريات وأمام منظر روما هذه التي ورثت سيادة العالم مرتين ، بعد أن  
استغلفها على الارض الإله ساتورن والنبى يعقوب . إلا أن تصوير هذه الارض  
الملعونة ربما أذهل المؤلف نفسه بطابعه المشؤوم . فيعود به الحاطر الى الشاعر  
فيرجيل والى الضياء الوديع والى اللوحات الميتولوجية التي تتألف في فتنة الشمس  
والغيوم . وينتهي هذا المقطع الذي تشيع فيه شاعرية نيرة فينقلنا الى عهد الملك  
ايغاندر الأركادي حين صعد انياس الورع المرة الأولى أمواج نهر التيبر .  
هل كان ذلك من وحي فيرجيل ؟ ويسير بنا ساتوريان الى خليج نابولي متنعماً  
في عرض بعض المواقع الساحرة بمجرد تعداد اسمائها الفيرجيلية مثل ابولي Apulie  
وكابري ، وبوزوليب Pausilippe وبايس Baies و كوم Cumes وميزين Misène ،  
وكانت قد تراءت له منذ عهد قريب . فلم يحاول الأسهاب في وصفها . ونعم  
ما فعل . لأن مثل هذه الأسماء أشد وقعاً في نفس القاريء من التصوير الذي  
يغص بالصفات والنعوت .

ومنذ ذلك الحين ، تمكن ساتوريان من موضوعه . ولم يبق عليه الا  
أن يلحق عباراته الموسيقية . فكانت الصور الراحنة توحى بذكريات الشعر



والتاريخ . أو بالأحرى كانت الذكريات هي التي توجه الكاتب في انتقاء صورته . فلم يعد قصده أن يصف الأبنية والأطلال . بل راح يستشعر بالفتاة كليليا Clélie و كورنيليا Cornélie في سبيل تحديد جمال حفيداتهن اللواتي يلقاهن في شارع الكورسو Corso ، فيقول : « ونحن نجد عند الرومان هذا اللون من البشرية الذي اطلق عليه المصورون اسم اللون التاريخي ، (وهو بلا ريب اللون الترابي الذي يعلو تماثيل المتاحف . وفي نطاق التصوير ، يصعب علينا ان نذكر لوحات قديمة اكتسبت هذا اللون ) . وتذكره قطعان الماعز والثيران الجسيمة ذات القرون الهائلة ، التي ترعى في اطلال الفوروم ، بحفلات النصر التي كانت تستعرض تحت الأقواس . بل ان انسياب الماء في أحواض روما يثير في ذهنه اسم الحوريتين البحري Egérie وبلاندوزي Blandusie ، كما يوحى اليه المظهر الريفى لهذه المدينة التي اتصلت بها الحقول ، بهؤلاء الحكام الطغاة الذي قادوا المحرث ويدكرنا بأن الشاعر الذي تغنى بعظمتها كان فيرجيل صاحب « أغاني الفلاحين » .

وتلك المقارنة المستمرة بين ذكرى تاريخية بعيدة وبين رسم دارس تؤول حتماً الى التأمل في زوال الأنسان . فيختم احدى نزهاته المسائية في ساحة الكوليزيوم Colisée بالكلام عن الشهداء الذين صرعوا في هذا المكان . وتتفتح في خاطر الشاعر البذرة الأولى للمحمة المقبلة « الشهداء » . وكم من المناسبات العديدة التي تعود به الى فكرة الغناء ، كموت الناسك نزيل هذا البناء الأثري ، والحديث عن وفاة شخص آخر ، وذكرى فتاة هلكت في بومبي فتركت اثرها المحس في رماد البركان فيزوف . وتتيح له زيارة قصر هادريان Hadrien

في تيبور Tibur ان يقوم بجولة عبر التاريخ . فيستعيد في خاطره عظمة  
الرومان ، واستخدام الامبراطور فن العالم قاطبة ، ومرور البرابرة ، وعودة  
الرهبان المسيحيين ، وبعث الاطلال . كل هذا من اجل المحافظة على نسخ  
لأصول ضاعت في غياهب الزمن ، اي بغية التمسك باطلال لأطلال ، وباله من  
غرور في هذا الجهد الجهد ! وشلالات تيفولي Tivoli هي أيضاً رمز الزمن  
الذي ينقضي . وقد ضمت تيبور بين جدرانها مشاهير الرجال مثل ميسات  
Mécène وهوراس وكاتول وتيبول والأريوست وعائلة ايست Este التي انقرضت  
منذ عهد قريب . ومن اعلى شرفة الدار يرى الإنسان سهلاً فسيحاً لاتسكنه  
سوى القبور . وتعود من جديد رقصة التاريخ الرهيبة . ويتتابع فيها ميسان  
وفاروس وكاسيوس وبروتوس وشيشرون وملكة تدمر . حتى إذا عدنا الى  
عهود الاساطير ادى بنا استعراض الموتى الى ذلك العصر الذهبي ، الذي تغنى  
به جميع الشعراء . ياشلال تيبور ولو كريتيل الضاحكة التي استطاعت العبقرية  
الفرنسية وحدها ان تصور بهاءها والتي كانت تنتظر ريشة الفنانين بوسان  
وكلودلوران Claude Lorrain .

وتنتهي هذه الجولة عبر التاريخ بمحادثة مفاجئة بلغت من الروعة  
حداً لايمكننا من مقاومة اللذة في اعادة ذكرها . فقد صادف شاتوبريان في  
طريق عودته كنيسة صغيرة بنيت على انقاض قصر فاروس Varus . فدخلها  
فالتقى فيها برجل مسكين كان ساجداً امام المعبد . فر كع شاتوبريان ورفع الى  
المولى ، هو ايضاً ، صلاته التالية : « يااله المسافرين . انت الذي شئت لرادتك ان  
يتعبدك أحد الحجاج في هذا الملاذ المتواضع الذي شيد على اطلال قصر ملكه

أحد العظماء في هذه الأرض ... امنح هذا الانسان الغريب كل ما يطلب منك .  
واجعل صلوات هذا الرجل قادرة بدورها على شفائي من عاهاتي ، حتى يعجب  
هذان المؤمنان اللذان لم يتعارفا ، واللذان لم يلتقيا الا لحظة واحدة في الحياة  
قبل ان تفرق بهما السبل فلا يجتمعان مرة ثانية في هذه الدنيا ، من ان يكونا  
جنباً الى جنب عند قدميك . فيدين أحدهما للآخر بقسط من سعادته . وذلك  
بفضل معجزات محبتك ، . ولم يغفل اتباع شاتوبريان تراث إمامهم . فازدهرت  
التأملات على الأطلال في عصر كانت فيه الأسفار التسلية الكبرى للناس .  
واستلهم الأدب ، او الجانب الرفيع من الأدب ، ربتين من ربات الوحي هما  
التاريخ والجغرافيا . وكانت الثانية قد وفدت حديثاً الى ميدان الشعر . ولئن  
كان فلوير في كتابه « سلامبو » قد نشد الدقة العلمية ، فان لوتي Loti لم  
يشأ ان يقدم التدقيق العلمي في أحلامه الناعمة التي كانت تطوف به ، بينما وصل  
باريس Barrès أحياناً بين انطباعاته كمسافر وبين مشاغله كناقذ . وما من  
عنصر من هذه العناصر الخارجية التي تشوق القاريء - كالبحث العلمي ، وفكرة  
الموت ، والتلميح الى الخصومات الأدبية ، قد اضاف شيئاً يذكر الى مضمون  
الموضوع الأصلي ألا وهو استجابة الانسان الحي ، في كثير من التأثر ، الى  
النداء البعيد الذي يحمله صوت الآثار القديمة . وليست كتب « الرحلات » التي  
يضعها المعاصرون ، رغم ما تستهدف اليه من ابعاد القاريء عن بيئته على نحو  
ما يفعل رواد المناطق المجهولة ، إلا ترداداً للقصص الذي كانت تتناقله القوافل  
حول الحجارة العتيقة التي كانت تصادفها في محاط الصحراء او عودة الى  
تأملات الشعراء الهوميريين امام أسوار بيلاج Pélage او رجعة الى صلوات  
الحجيج على قبور رونسفو Roncevaux ، أو في ظلال سرو الألبسكان Aliscamps .

فتظل الأبنية الحجرية التي تطلق خيالنا الى آفاق الماضي السحيق ، الخيرة المدهشة التي تنشأ منها الأساطير . لأن بقاءها وضخامتها يوحيان الينا بانسانية تفوق البشرية العادية . ويفسح سكونها مجالاً رحباً لما يراودنا من خواطر وأحلام .

وبطيب للكاتب شاتوبريان ان يحدثنا في مذكراته عن الرسالة التي كان قد بعث بها الى صديقه السيد « فونتان في كلون الثاني من عام ١٨٠٤ . وكان قد وفد الى روما منذ زمن قريب ملحقاً لدى السفير الفرنسي ، الكاردينال فيش Fesch . وكانت موهبته الأدبية قد تجلت على نحو ممتاز خلال اطوار حياته المفعمة بالحوادث والتأملات . وبعد ان قضى شبابه في مقاطعة بروثاني مستسلماً لحيال مشير ، وبعد ان شد رحاله الى غابات امريكا في سبأ فريدة ، وعقب سنوات من البؤس والتشريد في مدينة لندره شغلها بدراسات تاريخية وابحاث ادبية وختمها بكتابه « عبقرية المسيحية » الذي لاقى نجاحاً كبيراً ، فان سفرته الى ايطاليا واقامته الاولى في روما ، سوف تزوده ، وهو الرحالة المؤرخ ، بموضوعات جديدة يستخدمها في نثره البديع الذي يشابه التصوير والموسيقى . ولم تلبث ان تفتحت في ذهنه تلك الملحة الفذة « الشهداء » التي اقتبس عناصرها من مطالعته في الأدب القديم ومن ايمانه المتجدد . ووافته آثار روما واليونان ومناظرهما بما يلون به ذكرياته ويبعث فيها الحياة . ويميز حينئذ بين اهوائه لما كان مراقباً ، وبين ميوله حين صار الى سن النضج . فكانت الطبيعة تكفيه في شبابه ، وكان يعلم كيف يملأ فراغها بعواطفه . اما الرجل الكهل فانه يجب ان تصاحبه ذكريات الانسانية قاطبة . ويمجد شاتوبريان حينئذ متعة في احياء الطبيعة بواسطة تأملاته في التاريخ . يقول : « وارا في اليوم اقل تأثراً بهذه

المفاتيح الطبيعية . واشك في ان تثير شلالات نياغارا في نفسي ذات الأعجاب السابق . وحين يكون المرء شاباً تجود الطبيعة عليه بالكلام الكثير . ففي فؤاده فيض من العواطف الزاخرة ... ولكن في سن متقدمة ، تسي الطبيعة وحدها باردة وتشعّ عليه بالنجوى . فلا تتكلم الحقائق إلا لماماً ( وهذا قول للشاعر لافونتين ) . وكما تستمر الطبيعة في إثارة اهتمامنا ، لابد من ان ترتبط بها ذكريات من المجتمع إذ لا نعود نكتفي بما يضرب في نفوسنا من مشاعر . وتثقل العزلة المطلقة كاهلنا . ونحتاج الى تلك الاحاديث التي تدور في المساء وبصوت خفيض بين الاصدقاء . ( وهذه ايضاً عبارة مأخوذة عن الشاعر هوراس ) . وهذا الحوار المهموس همساً هو الذي تبادله شاتوبريان مع الأشباح التي تطوف في طريق ابين Apienne وفي اروقة الكوليزيوم وتحت قدمي العرّافة في معبد تيبور . وهو الذي لحصّه في رسالته الى صديقه فونتان . فانشأ بعمله هذا لونا من افق الوان الأدب الفرنسي الحديث . ويلقح بين متعتين من اعز المتع الينا ، ألا وهما العودة الى مشاهير التاريخ ومفاجأتهم مباشرة وبواسطة ما خلفوا من آثار . ولم يكن شاتوبريان اول من يعم شطر روما ، واسرّ الى العالم بتأملاته على الاطلال . لأن جانباً كبيراً من الفكر الحديث ، مثل ايمان الحجيج في القرون الوسطى والنزعة الانسانية عند الكتاب الكلاسيك ، كان قد استلهم موضوعاته من ذلك المدفن الكبير الذي ثوت فيه آثار العصور القديمة المسيحية والوثنية . الا ان كل فريق من هؤلاء الكتاب كان يبحث فيه عما يثير اهتمامه . كان المسيحي المؤمن يتقرب عن اصول الكنيسة بينما نشد العالم الانساني المخطوطات ليحل الغاها . وفتش الفنان عن نماذج قديمة ونماذج اخرى من عصر النهضة . كذلك لم يفت المصورين الفلمنك



الذين دأبوا على نقل مناظر الطبيعة بعناية وانتباه ، ان يرمموا الاطلال والوديان الواقعة في جبال الالب Alpes التي عبروها في اسفارهم . وهكذا يسبق التصوير بصورة طبيعية الوصف الأدبي . لكن صغار الفنانين هؤلاء اظهروا في لوحاتهم الناحية التصويرية اكثر من اظهار شاعرية المناظر . وكان مصورو القرن الثامن ، حين اكتشفت مواضيع زخرفية على الجدران المتداعية ، قد استمدوا منها نزوات ملونة اكثر من المواضيع التاريخية . وكان « الدماغ المتشائم » للفنان بيرانيز Piranése نفسه يحول حجارة الكوليزيوم او حمامات كارا كلا Caracalla الى رؤى مظلمة هائلة . واحياناً اقتبس بعض مصوري التاريخ مثل مانتينيا Mantegna وبوسان بل وجان فوكيه معلومات اثرية من المتاحف والحرائب . لكن هذه المعلومات كانت تندرج في اسلوب عصرهم ومدرستهم ولم تعمم حتى تصوير « طابعاً تاريخياً » . أما « الهواة » الرومانيون الذين ازداد عددهم منذ النهضة فكان شوقهم لمعرفة الآثار الرومانية محدوداً . ولم يفتحنا مونتيني Montaigne أو رابليه Rabelais وحتى دوبلي DuBellay باعجابهم بروائع المدينة الخالدة . وفي القرون التالية ، توسع علم الآثار في استثماره روما القديمة . ووضحت المتاحف اغنى وتاريخ الفن ادق وانبه . وتذوق الرحالون مثل الرئيس دوبروس de Brosse الآثار الإيطالية في عصر النهضة وفن الباروك Baroque في روما ، بكثير من الحصافة ، وبحرية فكرية فاتنة . وليس في طوق الانسان ان يتناول هذه الاعمال الفنية على نحو احذق ، وان يكون اصدق حكماً عليها ، وانبه اعجاباً بها . وليس لنا ان نطالبه بالمزيد من العاطفة ، فهو ابن زمانه ، اسرع الى التهمك منه الى التعاطف . ولئن كان دائماً مستعداً للاعتراف بالمهارة الفنية ، إلا أنه لا ينقاد بسهولة الى ميول القلب الغامضة . ولا ينبغي لنا

ان نتوقع منه تصويراً بليغاً للتاريخ يثوره في نفسه خواء الريف الروماني ،  
فهناك موقف فكري في القرن الثامن عشر لا يتلاءم مع هذا الضرب من الحماس  
الذي يتضمن دائماً غفوة الفكر الانتقادي . أما شاتوبريان فانه يتصل بالجيل  
اللاحق لروسو Rousseau الذي اكتشف في ملكة الحنان والحماس ينبوعاً  
نضراً من ينابيع المتعة النفسية والشعر .

و « الرسالة الى فونتان » لها أهمية البيان الأدبي . وكان شاتوبريان  
نفسه قد أدرك جدة الأفكار التي تحملها . فهي نموذج للتأمل التاريخي على منظر  
الأطلال . ولم تكن وصفاً يبعث الحياة الماضية ولم تكن جهداً يبذله الخيال  
المنقب في الوثائق بل هي أحلام تتصاعد من كتابة القبور . ولا تفتأ تخرج  
تصور الأجيال الغابرة بجلال العصور وبذلك الحزن الذي يلقيه شبح الموت  
على بهجة الحياة . وكان بوسان ، في يوم ما ، قد أظهر في لوحة « رعاة أركاديا  
» ( Arcadie ) ، ومن طرف خفي ، هذا الوقار الذي يسبغه منظر مسلة قامت فوق  
بعض القبور على وجه الشباب والحب . وترق تأملات شاتوبريان أمام المدفن  
الروماني فتغدو رثاء شخصياً . فلا يفوت هذا الكاتب الموسيقي الذي كان  
يعي وعياً كاملاً الألحان التي تتألف منها موسيقاه ، أن يدرك الكتابة الشاملة  
التي القاها موت السيدة بومونت على المناظر التي يسرح فيها بصره . يقول :  
« وإذا كان المرء تعيشاً ، ومزج رماد الذين أحبهم برماد مشاهير التاريخ ، أي  
سحر يحس به حين ينتقل من تابوت آل سيبون Scipion الى المثوى الأخير  
لصديق فاضل ومن ضريع سيسيليا ماتيللا Cecilia Metella الفاتن الى تابوت  
متواضع لسيدة منكودة » . على أنه لاحظ ذاك الصفاء الرزين الذي يجيم على  
مناظر نقولا بوسان الرومانية وتلك الشاعرية النيرة التي تشيع في الروان

كلود لوران الوضاعة ، وهما العلمان الفرنسيان اللذان اعترف بصحة أدائهما وأمانتهما . وكان هو أيضاً على جانب من الصدق رغم اللهجة التي تكلفها دائماً ليظهر شخصه . بل انه صاحب النظرية الرومانيسة التي تعتبر المنظر حالة نفسية ، أي أنها ترمي الى تصوير العواطف عن طريق العالم المرئي . ولعل أحزانه الخاصة قد خلعت على وصفه الريف الروماني جلال التأمل في الموت . واليك عبارة يخالها المرء مقتطفة من احدى مواعظ بوسويه Bossuet في موضوع المنية . يقول : « وبعد أن دالت دولة روما ، بدت في كبريائها كأنها تريد أن تخلو لنفسها . فابتعدت عن سائر مدن الأرض . وكالملكة التي فقدت عرشها ، راحت تخفي مصائبها بابهاء وشمم في عزلة مطلقة » . ويذهب بنا التفكير الى عاهلة تنازلت عن ملكها وتوارت في غياهب أحد الأديرة . ويدور البحث هنا حول روما التي انزوت في حدود جزء من ايطاليا .

وكان شاتوبريان قابضاً على ناصية فنه . وما اجمل غناؤه حين يواكب احلامه وهو يذرع طريق ابين ! لكن عبارته اجف . وانطباعاته اقل رنيناً عندما يتجول في المتاحف . ولعله لم يمكث فيها طويلاً ، وكانت مخيلته تضيق ذرعاً باللوحات والتماثيل . فلم ينشد انطباعاته عن المتاحف انشاداً مثلما فعل في رسالته الى فونتان . ولم تسعفه التماثيل النصفية في متحف الكابيتول إلا بذكريات تاريخية . وكما حدث للنقاد تين Taine من بعده ، راح يستعيد ما حفظه من اقوال المؤرخين تاسيت Tacite وتيت ليف Tite - Live ولم يصغ الى صوت الرخام . وتدهشنا ملاحظاته حول لوحات الفايكان باقتضاها ووقعها المفاجيء . فهو يقول عن لوحة رفائيل « مر القربان المقدس » : « اول عمل فني لرفائيل لوحة باردة ليس فيها مظهر من مظاهر التقوى » . ويقول في لوحة « البارناس »

لرفائيل أيضاً : « اجاد في التعبير عن سمات الشعراء لكنه خلطهم خلطاً عجيباً » . وفي صدر « هليودور المطرود من المعبد » لم يشاهد شاتوبريان سوى « وجه امرأة ذات حسن ملائكي نقله جيروديه Girodet في لوحة اوسيان Ossian » ونحن ندرك بالبداية انه لم يتأثر بعد برافائيل . وهو ، امام « مدرسة اثينا » ، يسطر العبارة التالية : « اني لا اؤثرها على المخطط » وكان قد رأى في ميلانو الرسم البديع الذي يمثل فيه رافائيل جماعه الفلاسفة وتنقصه القبة العالية . وهذا التفضيل للمخطط الذي سحق فيه الفلاسفة تحت سقف اطار منخفض يدل على انه لم يحس بتجميد رافائيل لذاك الفضاء المنير الذي يخلق فيه التفكير . ومن المؤكد اطلاع شاتوبريان على التصوير الشائع في عصره . ونخص بالذكر جوزيف فيرنيه الذي ربما دربه على رؤية المناظر الرومانية ، وجيروديه الذي صور « جنازة اتالا Atala » وكان قد نقل بعض الصور الرصينة من آفاق مقاطعة السابين Sabine الإيطالية . ويذكر شاتوبريان ، في احدى رحلاته التالية الى روما ، الفنان العجوز بوجيه « ? » Boguet كأحد المقربين اليه ، وكان من اعلام التصوير التاريخي . ثم يتوقف في بعض جولاته في تيفولي ليسجل هذا المنظر الجدير بلوحات ليوبولد روبر Léopold Robert أو شنيتر Schnetz يقول : « ويطالعي فلاح من مقاطعة السابين ، ارتدى جلد الماعز ، وحمل على ذراعه اليسرى رداء أشبه بالرداء العسكري ، واعتمد على عصاه يسرح بصره في قطيعه الذي أورده الماء » . والمصور طبعاً هو الذي يقف قبل غيره ليعن النظر في مثل هذا المشهد . وليس من طبيعة القصص الأدبي ان يتخلف في وصف تلك الهيئات الساكنة ، لأن غايته رواية خبر أو واقعة . ونحن نقرأ في صفحات أخرى نشرت بعنوان « جولات في روما على ضوء القمر » .

خواطر عابرة من شأنها ان تذكره بصور ليلية ، مثل لون السطوح الشاحب وعمق الظلال . وتلك هي أيضاً انطباعات فنان مصور ، وتأثيرات اشاعها فن ذلك العصر . وكثيراً ما تذكرنا بعض عبارات الكاتب بلوحات جوزيف فيرنيه بل وبرودون . لكنها تبين لنا في نفس الوقت عجز الأدب عن نقل الوان التصوير نقلاً أميناً . واليك هذه القطعة الطويلة التي تصف الآفاق البعيدة في الريف الروماني ، يقول : « وتلتقي جميع المساحات عند اطرافها ، بفضل تدرج الألوان البطيء . فلا تستطيع تحديد المكان الذي ينتهي فيه اللون الواحد ويبدأ اللون الآخر . » وهذا كلام كثير للتعبير عن فكرة دمج الألوان . وهالك رسماً سريعاً لشمس غاربة فوق افق جبلي ، يقول : « وتبدو حينئذ قمم جبال السابين من لون اللازورد والحجر اللبني ، بينما غرقت قاعدتها وسفوحها في ضباب بنفسجي وارجواني . » وهكذا يستمر الوصف . ونحن ندرك فيه عجز الألفاظ عن ايجاء الألوان سواء باسمها أو بمقارنتها بشيء آخر كاللازورد والأرجوان . ولا شيء أصعب من ارقام هذه الأصباغ المعدنية أو الكيمائية في وصف الشفق . ولا يثير هذا العديد من الصفات أي رؤية واضحة في الذهن . وكيف السبيل الى معرفة موضع الألوان في تراكم الغيوم وتسلسل الجبال ؟ فإذا نحن نظرنا الى الشمس الغاربة ، كان بوسع الجبال أن تنصب قممها المشربة بالزرقاء المرتسمة على عمق ملتهب . لكننا إذا وليناها ظهرنا ، كانت قمماً مشتعلة ترتفع في وجه الليل المنتشر . ويبقى كثير من الألباس في هذا التصوير الأدبي الذي لا يستخدم إلا الخبر .

على أن عبقرية شاتوبريان لا تكمن في صحة الوصف ولا في سطوعه ؛ بل هي في هذا الانتقال من الطبيعة الى العواطف التي يثيرها المنظر في نفسه ، وفي هذه الموسيقى الشاملة التي تسمو فجأة بعبارته .



## الفصل الخامس

### الواقعية والانطباعية

- ١ -

الواقعية هي نقل الحس البصري الى التصوير - نثر ستندال الكامد قبل ظهور الواقعية - كيف يتصور بلزاك الوصف - لم يكن كاتباً بصرياً - بل كان يخلق الصور خلقاً - فلوير يدرج في الأدب واقعية التصوير المعاصر -

الوهلة الاولى ، يتميز الادب الفرنسي في القرن التاسع عشر من الادب الكلاسيكي بوفرة ألوانه . وتلك ظاهرة جديدة حقاً في التاريخ الافرنسي . فقد تناول خاصة فن الكلام ، حتى ذلك العصر ، موضوعات انفراد بها في ميدان الفكر والأخلاق والمواطف . بينما اشتركت المدارس الادبية الحديثة التي نسميها رومانسية وواقعية بل ورمزية ، بإشارها الاسلوب الذي يوحى بالاحساس على الاسلوب الذي يحدد الافكار . فأدرجت الصور في جميع الالوان الادبية واظهرت ولعاً خاصاً بالادب الروائي كاللحمة وما تفرع عنها في النثر من تاريخ وقصة . لأن الرواية بعث للحياة الغابرة لا تقنع بسرد الاخبار بل تسعى الى بسطها أمام عين القاريء . فليس عجباً ان يلتقي اذن الشعر والقصة بفن التصوير في كثير من المناسبات . وكما طاب لخيالة الكتاب ان تجول في بعض الميادين ، كان الفنانون في

الغالب يسبقونهم الى ارتيادها. ولم يلاحظ قط فيما مضى مثل هذا الاتفاق بين الفنون والادب. ولا يرجع ذلك التشابه الى الجو المشترك الذي يخضع له الاديب والفنان فحسب ، بل ان التأثير المباشر لفن الالوان على فن اللفظ في غاية الوضوح . فالحجارة العتيقة في القرون الوسطى هي التي اهابت بتصوير هذه القرون عند الشعراء والمؤرخين. وكان متحف الاوغستان هو الذي مد هوغو وميشليه بالصور الحية . كما مهد المصورون غرو Gros ورافيه Raffet وشارليه Charlet لظهور اسطورة نابليون قبل ان يتحدث عنه التاريخ وتغنى به الاناشيد الشعبية . وتقدم دولا كروا بلوحاته الشرقية قبل ان ينشر هوغو ديوانه « الشرقيات » . واوحت صورة دوكامب المسماة « معركة اكس » الى فلوير وصفه « وقعة ماكار » . كذلك الهمة لوحة « جوديت وهولوفرن » لفرنيه تصوير زيارة سالامبو « تحت الخيمة » . ثم ان الطفل غافروث Gavroche قد صعد التارس في لوحة دولا كروا قبل ان يصرع عليها في كتاب هوغو « البؤساء » . ويثن جيريكو قبل بلزاك كيف تستطيع « الحوادث اليومية » ان ترقى الى مستوى الاحداث الملحمية العظيمة . ووضح دوميه كيف يمكن استخراج غاذج لها حقيقة مروعة بدءاً من الانسانية الوضيعة . وكانت وحوش المصور باري Barye وضواريه قد اتاحت للشاعر لو كنت دويل ان يملأ منها « حديقته » الشعرية . كذلك ساهمت تصاوير الفنانين الذين حازوا على جائزة روما في اشاعة الوان الحياة سواء في قصص فلوير القديم ام في كتاب رونان « اصول الديانة المسيحية » . وساعد فنانون باريزون اصحاب الشعر الكث والالحى الشعناء ، على زيادة وصف الغابات في الرواية الفرنسية . ولقد بلغ من شدة الصلة بين المصورين والشعراء ان تبادلوا احياناً الادوات التي يعملون بها . ولسم امسك فيكتور هوغو عن اتمام قصيدته التي بدأها

ليرسم بنفس القلم مدينة محصنة من مدن القرون الوسطى تمزق اسوارها المشقة  
غيوما هائلة ، بينما تفوص قاعدتها الصخرية في هاوية سحيقة من الحبر الاسود .  
وكان موسيه اكثر رشاقة في رسمه السريع لوجه جورج صاندالشاحب . بيد ان  
دفاتر رسوم الكتاب تظل ضحلة بعض الشيء . واغنى منها بكثير مذكرات  
الفنانين . وذلك دائماً وفق الملاحظة الثابتة التي تقول بان الانتقال من الصورة الى  
اللفظ ايسر من الانتقال العاكس . وهكذا يعتبر دولا كروا في عداد الكتاب  
وتتمم مذكراته الزاخرة بالآراء شخصيته كمصور عبقرى . وقد ضم فلورانتان  
Florentin الى مناظره الجزائرية صوراً بالحبر كما ضم ايضاً شرحاً ممتازاً لأعلام  
الفن القديم ، الفلمنكي والهولاندي . ولو لم تعاجل المنية هذا المستشرق لنال من  
المجمع العلمي الفرنسي ما يستحق من تكريم . ثم ان العديد من كبار الكتاب على  
غرار ديدرو قد كرسوا جانباً من نبوغهم للنقد الفني . ومارس تيوفيل غوتيه هذا  
النقد طيلة حياته . فكان داعياً ، متحمساً تارة وعطوفاً دائماً ، لأعلام الفنانين من  
جميع النزعات ، منذ انغر Ingres الى دولا كروا ، مستمسكاً بنصيحة شاردان  
Chardin للنقاد المعاصرين : « رفقاً بالفنانين ، ياسادتي ، رفقاً بهم » . وهذا الشاعر  
الذي هجر التصوير الى الادب كان على يقين بأن استعمال الفرشاة اصعب من  
استخدام القلم . كذلك كان اغلب الكتاب الذين تلهوا بالنقد الفني من المقربين الى  
كبار المصورين وموضع ثقتهم . واعتاد ديدرو نفسه ان يصني الى شاردان وبخاصة  
الى نصائحه في الرفق بالفنانين . اما ستندال ، هذا الانسان الخير ، فقد اصطنع  
لنفسه شهرة المؤرخ الفني بعد كتابه عن التصوير في ايطاليا ، ولم يكن إلا ترجمة  
عن لازي الايطالي . ولما كان المؤلف قد اغفل البوح بهذا الامر ، فلا يجوز لنا  
ان نذيع سرّاً قد لا ينتج عنه سوى تكدير اتباع ستندال ، وهم شديداً الانفعال .

وبودلير ، كناقذ فني ، كان صفي دولا كرواوسنده في خصوصاته . واجمل صفحاته .  
النقدية تعليقه الرائع على مقطوعة تانهاوزر Tannhauser الموسيقية . ورأي برودون .  
Proudhon . الذي اثر تأثيراً قوياً في الفنان كورييه ، انه ينبغي للتصوير ان يدعو  
الى الاشتراكية . ولم يتردد كورييه في اعتناق هذا الرأي . ووصف زولا  
رفيقه سيزان في روايته « العمل » . لكنه آثر ان يصوره مانيه Manet . اما الاخوان  
غونكور Goncourt اللذان كانا يقتنيان التحف بدافع من الذوق الشخصي ويعبران  
عن افكارهما بأسلوب انطباعي ، فقد كان النقد الفني عندهما لا يبدو أن يكون  
ترجمة اللوحات في نثر فني .

وكثيراً ما اتحد الفن والادب في تلك المارك التي دارت رحاها بين  
المدارس وملأت اخبارها القرن التاسع عشر . فكان الرسامون الاجلاف بمثابة  
فرق الصاعقة التي استنفرت في وقعة هرثاني . وكافأهم الكتاب على صنيعهم فاخذوا  
يترددون الى مراسمهم تردداً مستمراً ويزودونهم ببعض هذا التفكير العلمي الذي  
انفرد به رجال القلم . وفي المقابل ، مدم الفنانون بحماسهم المتطرف الذي يطرح  
الآراء المعلقة البطيئة المترددة ليحل محلها مبادئ جازمة . وقولت نظريات سامية  
من ذاك الجدل اللفظي وذلك الخيال المتهور ، وسط دخان التبغ وفي فراغ  
المقاهي الصاخبة ، فدخلت الحانات واما كن اللهو في تاريخ الادب والفن .  
واستبدت بقول الادباء والفنانين معاً تلك المذاهب الكثيرة من التكميلية  
الى السريالية .

ومن العسير ان تتصور نثراً اكثر كموداً واقل إيجاء بالصور المرئية من  
نثر مستندال . بل انه استنتج من ذلك الاسلوب وبدافع من التكلف مظهراً  
من مظاهر طرافته . وثمة صفحة شهيرة في تاريخ الادب ، هي ضرب من السخرية

الخالية من المدعاة، لاترك في نفس القاريء الا شعوراً بالخيبة . ففي مطلع كتابه « الاحمر والاسود » (١) يود ستندال ان يقدم لنا بطله فابريس Fabrice فيسوقه الى معركة واترلو ويضعه في مؤخرة الجيش الفرنسي . ويبدو هذا المقطع من قبيل النقد الموجه الى وصف المارك القديمة والمقبلة والى هذا التصوير الذي يتوخى ، سواء في الادب ام في الفن ، اظهار مهارة المؤلف . وهو ما يزال رائجاً منذ الياذة هومبروس ومنذ تماثيل بوليغوت التي روت حروب طروادة . وقد تروقنا هذه الصفحة حين تقارنها بلوحات المارك التي صدرت عن الفنانين الرسميين وحين نوازنها بالصفحات الادبية التي بالغت في الحديث عن البطولات . بيد انها لا تنطوي الا على تفاهة فكرية مؤلة . وبخاصة اذا نحن تذكرنا شهادة اولئك الذين رأوا بام عينهم الحملات الشهيرة التي تخللت القتال ، ووجه الجنرال ناي Ney وهو يصيح برجاله ، واسهام الحرس الامبراطوري في « سكير » المعركة . وما من شك في ان تلك الالوان الملحمية قد نجمت عن اعمال فنية وشعرية لم يكن بوسع فابريس الشاب ان يطلع عليها . وهذا الفارق بين معركة الشعراء ومعركة الجنود هو الذي اراد ستندال ان يلح عليه ، تحدوه في ذلك رغبة اكيدة في اغاظة القاريء الساذج . ثم ان كاتبنا الذي وضع نظرية القوة والعنف والذي اخذ بيد بطله فابريس من ميلانو حتى واترلو . ليتيح له اظهار شجاعته في صراع بطولي ، انما يجعله يمضي وقته ضياعاً في ثرثرة مع بائعة ماكولات وفي ذهاب واياب لاجدوى منها خلف خطوط القتال وفي جري مذهول اثر جماعات من الناس يلتقي بهم وفي ساعات طوال من الغفوة أو نشوة الشراب واخيراً في نوم عميق

---

(١) كذا في النص الأفرنسي . والصواب هو أن المقطع المذكور قد ورد في روايته « راهبة دير بarm La Chartreuse de Barmc ( المترجم ) .



داخل عربة من عربات مؤخرة الجيش . فهو لم يفش الوغى بل لم يشاهد الحدث العظيم الذي من اجله جعله ستندال يعبر فرنسا مهرولاً . ومهما يكن من امر ذهول فابريس ، فلا بد من ان تراوده رغبتان : أن يرى العدو أولاً والأمبراطور ثانياً . وما من مقاتل ، حين يقترب من خط النار ، لا يسعى الى تفحص الأفق . ويحدث لفابريس ورفاقه ، في لحظة ما ، ان يخرجوا من غابة صغيرة « فيشاهدوا في شيء من الوضوح جانباً من المعركة » . ماذا ابصروا ؟ كان على فابريس ان ينظر فيما يجري حوله وكان على ستندال ان يخبرنا عما يرى ، فيكف عن ثرثرته ، لقد قدم فابريس من مكان قصي ليعاين القتال ومن اجل هذا تبعه الكاتب . ثم هاهم قواد الجيش يرصدون الموقعة بنظاراتهم ، اي ان العدو كان على مرأى منهم . واخيراً يخرج فابريس من النظرات التي كان يرمقه بها رفاقه « فيحول بصره نحو العدو » فيرى « خطوطاً واسعة الانتشار مؤلفة من رجال حمر يدون في غاية الصغر ، فتعلوه الدهشة . وهذا كل مايعرض علينا من جيش الانكليز . وكان على المؤلف ان يشغل بطله فقد دامت المعركة من الساعة الحادية عشرة حتى هبوط الليل . وكفت حينئذ بضع كؤوس من الخمر لتجعل فابريس ينام على صهوة جواده . ولما كان الأمبراطور ، في هذه اللحظة بالذات ، قد مر بالمكان مع حاشيته ، فقد فاتنا المشهد كما فات فابريس . ثم مالبث ان نعم بنوم اهنأ في عربة بائعة المأكولات . وهكذا أعني ستندال من سرد وقائع الحرب . اضف الى ذلك انه لم يكثر ، على ما يبدو ، بتحديد ساعات النهار كما لم يعبأ بوصف موقع القتال . فهو ، بعد ان لاحظ « ان الشمس قد جنحت الى الغروب حتى كادت ان تختفي » ، راح يخبرنا « ان القذائف طفقت تتوالى حتى بلغت صف الأشجار التي كانت تظل فابريس الفارق في تأملاته » . من اين جاءت تلك الظلال ؟ وهل

توقفت الشمس في سيرها ؟ وينمى على فابريس من الجوع ناسياً انه تناول في بداية  
المركبة فطوراً دسماً كلفه ثلاثين قرشاً . واخيراً ينطفئ نور الشمس ويطمئن  
مستندال الى عودة الظلام فيقص هرب الجند امام حملة الفرسان الألمان . وهو لم  
يظهرنا على ساحة القتال في وضع النهار إذ لم تكن له نخيلة بصرية ، مثلما يدل  
على ذلك مجموع كتبه . وليس في مقدوره ان يتصور الأحداث إلا بما تمده به  
ذاكرته ، شأنه شأن جميع الناس . وخبرته الحريية هي قبل كل شيء خبرة  
موظف رافق الجيش الفرنسي لما عاد من روسيا مقهوراً . فعاش بين العربات ومع  
بائعات المأكولات . ولهذا كان وصفه غزيراً حياً حين اطلعنا على أثره السائقين  
وتجار الأرزاق . اما في خط النار ، فقد اخرجته الكلام عن الاعمال التي ينهك  
بها الجنود . ولعله يجهل ان شاغلهم الشاغل هو رصد العدو ، وفي هذا التوتر  
النفسي والجسمي ما يكفي ليهيمن على افكار المقاتلين وافعالهم ، ويشعر به ادنى الجنود  
مرتبة ، كما يشعر به الرؤساء الذين يقودون الجيش .

وأخيراً ، وتلك هي العلة الرئيسية لفراغ هذه الصفحات التي ألفها كاتب  
روائي تسرع الأفكار الى ذهنه أحياناً حتى تزدحم ، يتصل مستندال عن طريق  
ثقافته الأولى بأدب القرن الثامن عشر الجاف المجرد الذي لم يتعاطف مطلقاً مع  
كتاب روسو « خواطر المتجول المنفرد » . ويدهشنا من امره ان يعيش في مقاطعة  
لومبارديا وان يطوف عند قدم الجبال على مياه بحيرة كومو Côme والا يرى  
البحيرة هذه مشبعة بزرقة السماء . ولقد نظر اليه اتباعه الذين يقدسونه تقديساً  
كبيراً نظرتهم الى ناقد في ذائع الصيت استنادا الى ما كتبه عن تاريخ التصوير  
في ايطاليا . وتناسوا عمداً ان هذا التاريخ انما نقل عن لازي الايطالي حراً  
بمحرف . واقتصر مستندال على ان يطرف حقائقه البديهية ببعض الآراء الشخصية .

وأشهرها ذاك الرأي الذي ورثه عنه المعجبون به حتى المفكر تين Taine الرصين،  
والقائل بأن عصر النهضة مدين بأصالته المبدعة لتقديسه مبدأ القوة والارادة الفظة.  
ومعنى ذلك انه ينبغي للمرء، كما يصبح فناناً ، ان يكون فاجراً بعض الشيء أو  
قاتلاً . وكانت مذكرات شليني Cellini البجاح دليلاً على هذا المصدر الغريب  
للعبقرية الفنية . وحدث لستندال ان عالج ايضا فن التصوير ، لأن له رأيا في كل  
المواضيع . على غرار نزلاء الفنادق الذين يخوضون في كل حديث حياً بالمعارضة .  
على ان انتاجه الروائي لم يصدر عن كاتب بصري . فهو لا يقدم اشخاصه مطلقاً .  
وهو لا يعرض البيئة التي يعيشون فيها . وعندما يتحول المشهد في قصصه ، لا يحمل  
نفسه قط عناء تنبيه القاريء الى تغيير المكان . ولقد أتى فابريس من بعيد ليقا تل  
في معركة واترلو فلم ير مزرعة السياج المقدس Haie Sainte ولا قمة جبل القديس  
يوحنا. وها هو الآن يعود الى البحيرات الابطالية. فيحرم ستندال نفسه كما يحرمنا  
ايضاً من متعة مشاهدتها .

وما من روائي افرد للوصف مكانا في قصصه أكثر من بلزاك . فهو حين  
يقدم لقارئه فندق فوكيه Vauquer الشهير ، ولسوف يصبح نزلاءه جميعاً أبطال  
« الملهاة الانسانية » ، يعدد تعداداً كاملاً كل ما يقع عليه بصر المرء في ذلك الفندق  
ويعرض عليه شيئاً أشبه بالاحصاء الذي قد يبدو مستفيضاً للزائر الذي يفد المرة  
الاولى الى هذه الدار . ولكن اذا انتسب هذا الزائر ، من قريب او بعيد ، الى رابطة  
هواة بلزاك ، فلن يلبطه حينئذ شيء عن مطالعة ذاك الوصف ، لا الملاحظات حول لوحة  
الفندق ، ولا الصباغ الاصفر الذي طلي به وجه البناء ذي الطبقات الثلاث ، ولا  
اثاث قاعة الاستقبال الذي صنع من شعر الحيوان ، ولا الصور الملونة التي تمثل  
مشاهد من قصة تلماك Télémaque ، ولا رائحة الفندق التي استبدت بذلك المكان

الضيق . وتهيمن على جزع القاريء حميا الوصف عند بلزاك . ثم ان جميع هذه الاشياء الوضيعة التي لايسطع فيها لون ولا جمال تؤلف بيثة تلك والمهابة الانسانية . فاذا ماولجناها آثار اهتمامنا بها كل جزء من اجزائها وفيها يعيش المثلون عيشة . زاخرة ، مما يجعلهم يستعوزون على فكرنا حتى لتعطينا اتفه ساعات وجودهم . وهم بعد أن تنسموا الهواء العفن في فندق فوكيه ، وبعد أن تلهوا في البحث عن الالفاظ ذات القافية الواحدة ، والتقوا بالبطل فوتران Vautrin وراستينياك Rastignac ، وتلعبت بهم أكثر الاقدار تفرقاً وتباعداً ، فانهم يحتفظون من كل ذلك على ذكريات مشتركة وعلى هذه القرابة الناجمة عن الفكر الذي انشأهم وسوآهم وعلى هذه السمة التي رسمتهم بها الخيلة الهائلة التي ولدوا فيها . فهم أكثر حقيقة من الاحياء انفسهم . وهم مع ذلك على حدود الوهم والخيال . فلا يسمنا ان نقول في هذه الرواية الضخمة التي اشتملت على مئات الاشخاص ، هل ركت طائفة من الاخبار اليومية العادية أم انها جاشت في مخيلة محمومة لكاتب يخلق الصور خلقاً . وطريقة بلزاك في الوصف تعلل هذا الانطباع تعليلا على جانب من الوضوح . ذلك ان المؤلف لم يوهب نظرة الفنان المصور . وعين المصور ، ازاء مظهر مزدحم من مظاهر الواقع ، تنظم الفوضى وتبسطها ، لأنها تأخذ ببناء اللوحة . ففيها المساحات الرئيسية ، والبقع اللونية الهامة ، والخطوط العريضة . واذا تمكن الوصف الأدبي أن يقوم بمثل هذا التصميم ، لم يفضل القاريء في وفرة الألفاظ التي لا حصر لها . بل توضحت له معالم الأفق والسماء والأرض والأشجار والمصانع . ويبقى بيرلوتي Pierre Loti ، حين يروي أسفاره ، هذا المصور المجيد الذي ينشيء المشهد وما يحيط به من ديكور . وسواء تجول على صهوة جواده في بلاد فارس أم في مقاطعة الجليل ، فان نظره يظل مسدداً دائماً نحو الأفق ، بخلاف



بلازاك الذي لا يعنى بالمناظر ممتدة في الفراغ . بل يتفحص الأشياء بشوق شديد . في مقدمة اللوحة ويعددها ويصفها الواحد تلو الآخر ، أو بالأحرى يشرحها . ويحكم عليها بالنسبة الى الناس الذين يحيط وجودهم بها . فالساكن هو الذي يهدف بلازاك الى عرضه علينا حين يظهرنا على مسكنه . ولم يكن وصفه هذا نقلاً أدبياً عن لوحة تصويرية ، بل هو تاريخ انساني . وغالباً ما ألقى نظره على واجهات متهاة ، أو عرصات ازدحمت بالأشياء المتناثرة ، أو أزقة قدرة ، أو مناظر خاوية ، فانشأ منها مغامرات ، أو مسيرات زريات ، أو شخصيات فذة من أبطال أو وحوش آدمية . وكان بلازاك قد عاش في حي قديم من أحياء باريس قبل أن يقضي عليه قضاء رهيباً محافظ باريس البارون هوسمان . فراودته الأحلام أمام الحجارة العتيقة ، والآثار الهرم . وفي ثكنات مقاطعة بروتاني ، وهضاب ليموزان الموحشة ، وقفار الألب في منطقة الدوفينه Dauphiné ، في كل تلك البقاع ، كانت المناظر الصامتة والساكن الخفية بل والأشياء التي ألفها الناس واكثرها من استخدامها ، تثير في مخيلته قصصاً غريباً يكسبه هذا الاطار ضرباً من الواقعية المرهقة ، بينما تنتظم في ذهن الروائي المغامرات والكوارث .

وتبدأ القصة منذ تلك الأوصاف الدقيقة التي يترتب فيها قبل ان يقدم ابطاله . فيسمح للقارئ بالدخول في جو الرواية منذ فترات الابداع والخلق . ومن تلك اللحظة يخيل اليها اننا نرى كيف تتحول المشاهد الطبيعية لتعير البيئة التي تجري فيها حوادث المأساة المروعة . ويؤدي هذا الأسلوب التعدادي في الوصف الى تجسيم ابعاد الاشياء وزيادة عددها الى مالا نهاية ، وهي لا تترأى لنا الامتوائية . ولا تلبث تلك النصفحات المترعة ان تؤثر في القارئ تأثيراً غامضاً يوحى به شيء مجهول هائل . فنحن لانجد نفسنا في مكان مضيء توزع فيه النور توزيعاً



عادلا وضم اشكالا بيّنة واضحة . بل غالباً ما يخيّل إلينا أننا نجول في ظلمات الفنان رامبراندت المشتبهة التي يتنقل فيها الضوء هنا وهناك من غير أن يغمر مساحة المشهد . ثم إن الوسيلة التي يستخدمها الكاتب في وصف تفاصيل الوجوه ، تضيف هي أيضاً إلى هذا التأثير الوهمي المروع . وفوق أشباح الليل ، يبسط وجه غوبسك Gobseck ، أو وجه أي رجل آخر دنيء بشع من رجال القانون ، ملامحه الشاحبة وجفونه المرتعشة . وبإزاء هنا لا ينحت تمثالا نصفياً ، لكنه يحفر الأخاديد العديدة في الجلد المهترئ . ويتوقف طويلاً عند تشويه الوجه فتضخمه مخيلتنا وبصير هولة من الهول . وهذا الوصف الذي لا يعرف الكلل لم يكن كاتباً بصرياً ، إنما كان يخلق الصور خلقاً . وهو لم يقتبس شيئاً من فن التصوير السائد في عصره ، وإن كانت مخيلته لا تتغذى إلا من الملاحظة الدقيقة الملحة ، علماً أنه من العسير أن يعبر الفنانون في لوحاتهم عن مثل هذه الأشياء والوجوه الزاخرة بكل تلك المعاني . بيد أن جميع وجوه الرسام دوميه قد شوهتها أيضاً الأهواء والرزائل . لكن الفنان صمم الملامح تصميماً متيناً . فانتظمت الفوضى انتظاماً قوياً . وتلخص السلوك الإنساني بوضع حركات بسيطة عنيفة . بينما لم يثبت فن بإزاء الذي سبق التصوير الواقعي ، الكتلة الحية المستعصية على الضغط ، ولم يجمدها في مسكون الصور .

وفلوير هو الذي أسهم أكثر من غيره في إدخال واقعية التصوير المعاصر في الأدب ، رغبة منه في أن يضمن قصصه اللون والحياة . والنظرة البديعية المسيطرة على « مدام بوفاري » هي عامة نظرة المصور كورييه Courbet الذي كان قد عرض على سكان قريب ، منذ زمن قريب ، لوحته الكبرى « الجناز في قرية اورنان » فأثارت ضجة بين الناس . وكان فلوير الشاب قد هذب أسلوبه

الجزل . وخضع لمقتضيات النموذج واستهدف ان يصور الواقع ، من أناس  
وأشياء ، عن الطبيعة . لا مَّ له سوى أن يكون صادقاً أميناً ، حتى تبدو صورته  
« مطابقة للأصل » . ولكن ما هو نصيب الفن حينئذ ؟ انه يتجلى في مجال واحد  
رئيسي يسميه الفنانون عادة بمجودة الأداء . أي ان النموذج الجيد يعني الفنان  
من اي الهام آخر ويكفي ليؤثر قريحة الصانع الماهر . وهناك خاصة ثانية  
اشترك فيها فلوير وكورييه ، وهي انها استمدا نماذجها من بيئتها . ولما كانا قد  
حكما على هذه النماذج حكماً فيه قسوة الشباب وازدراؤه ، فقد اظهراهما من غير  
رفق . ولم يرض سكان اورثان بان يُعرضوا على الباريزيين في لوحة « الجناز » .  
وكذلك كانت شخصيات « مدام بوفاري » ، الثانوية مضحكة أو بشعة . تلك القسوة  
على الانسانية هي المحك الذي تختبر به الواقعية « الارادية » . واقل عطف على  
النموذج لدليل على واقعية لا جرأة فيها . وفي التصوير خاصة ، يتوخى الفنان  
السمة البارزة اكثر من توحيه الحقيقة النصفة . لهذا تحمل الواقعية المغالاة  
والافراط في وصف الطباع . ويطلب اذن لشخصيات « مدام بوفاري » ان تبسط  
على اللأ غباءها وغرورها وجشعها ، أي كل ما يخفيه الانسان بعض الشيء في  
حياته العادية . ويشغل السيد هوميه حقاً مكاناً في القصة أهم مما ينبغي له . ويتساءل  
القارئ لماذا جد المؤلف في عرض هذا الشخص الزري ، وجعله يتكلم في مثل  
تلك الوفرة ؟ بل ان القارئ ، في تعاطفه مع أبطال الرواية ،  
ليرتبك من هذه البلاهة المزعجة . ولقد حشر فلوير ، فيما بعد ، في  
كتابه « التربة العاطفية » ، وجوهاً سخيفة ذميمة لاحصر لها ، لكنها تمر مرور  
الكرام . ولا يحملنا المؤلف على كرهها . وهي ايضاً من ذكريات شبابه . بيد أن  
فلوير قد تقدمت به السن . فكانت تلك الصور ، حين ينظر اليها من بعيد ،

مشاراً للضحك لا للحقد . ونحن في صفحات « مدام بوفاري » الاخيرة فقط ، إذ يخلو الكتاب من الحمقى والاندال ، نفرد بشارل بوفاري ونصفي الى يأسه العميم . وقتئذ يصفو الجو حول هذا الالم الواسع الصامت المتواضع المذعن حتى ليساورنا الشك في أن يكون صاحبه واعياً له تمام الوعي . تلك الصفحات الاخيرة التي يضرب فيها القدر ضرباته الاخيرة ، فيخر ذاك الرجل المسكين تحت وطأتها وهذا العذاب المديد الذي عاناه انسان بائس شغل مكاناً ضئيلاً في القصة ، كل ذلك يذكرنا بجماعة النادبات ، لابسات الحداد في لوحة كورييه ، المعولات عويلا نبيلاً صامتاً حتى لا ينطق معهن وجود هؤلاء الاعيان اصحاب الوجوه الجامدة وكل هؤلاء الجمالين والمرتلين ذوي اللامع الشهوانية المخمورة .

في « التربية العاطفية » التي كتبها فلوير خمسة عشر عاماً بعد « مدام بوفاري » ، تلقى فناً مختلفاً تمام الاختلاف ، فيه الوان أدق ورسم ارشق وأكثر حياة واسلوب أقل بساطة بما لا يقاس من اسلوب « مدام بوفاري » . فقد زالت تلك البلاغة التي تحمس لها في شبابه . وانطفأت آخر شمعة غنائية في فنه . فصارت عبارة الكاتب اقصر . وتمرت صورته من التراكيب اللفظية التي تثقلها عند بلزاك . وفي هذا البيان السريع المترع بالمعاني المضمرة ، يدخل فلوير الحياة الواقعية في كل تعقيدها والمجتمع الباريزي بأسره ، من رجال السياسة والمال ، الى المغامرات الغرامية في مدة عشر سنوات من تاريخ فرنسا ، وقد يتعب مثل هذا الأيجاز القاريء المجهول لكنه يستوقف القاريء اليقظ النبیه عند كل لفظة من الفاظه فيجد ، بعد واقعية « مدام بوفاري » التي تبغي الهجوم بكل ما فيها من صلابة ، ذلك الضرب من الانطباعية التي تتسم برشاقة الالوان والخطوط . فتنوع اللهجة تنوعاً كبيراً .

وكما يشير اليه عنوان الرواية ، فإن البطل الرئيسي الذي نحيا معه و نرى العالم بعينه ونحكم على الناس حكمه عليهم شاب يمتاز بسمو الفكر . لكنه فاقد الإرادة ، تسوقه الأحداث سوقاً ، رغم مايعمر قلبه من حب عميق ينزعه أحياناً من غفلته . غير انه في نهاية الأمر ، يملأ عشر سنوات من حياته بما يشبه الفراغ . وهنا يجمل الكاتب تحليله النفسي . ويكشف لنا عن مشاعر فريدريك ومدام ارنو Arnouse عن طريق مايقومان به من أفعال . وهو حين يصف ذاك النشيد العاطفي المزدوج الذي يتخلل عالماً مضطرباً زائراً يملأ القصة ، يستعيد أسلوبه أحياناً ، تلك النبرات الحالمات ، وتلك الموسيقى الحنون التي لم يسمعها القاريء في « مدام بوفاري » الا مصحوبة بالتهكم . إذ لم يتمالك فلوبيير عن اظهار حنانه هنا ، لأنه يحدثنا عن أخبار غرامه أيام شبابه . ومع ان هذا الغرام لا يشغل إلا حيزاً ضيقاً في تلك اللوحة الشاملة التي ضمت كافة المجتمع ، فان الكتاب ، رغم سياقه المعقد ورغم خلوه من الحائمة ، مؤثر تأثيراً عاطفياً عميقاً . على اننا لانجد في هذه الحادثة العاطفية الصيغة الجديدة التي أتى بها فلوبيير الى ميدان القصة .

أضف الى ذلك ان الرواية اجتوت طائفة من المبادئ والنظريات الاقتصادية والاجتماعية التي أفلقت فرنسا تلك السنوات العشر . وأدت بهذه المملكة الى ثورتها الجمهورية الأولى التي مالبت ان أصبحت اشتراكية . وهنا ايضاً لا يفرط المؤلف في عرض النظريات . بل نحن نرى من خلال الأحاديث فقط كيف تتأكد تلك العقائد المتناقضة وتصطدم . وهو لا يطيل في نقل الأحاديث كما هي الحال عند بلزاك وفي « مدام بوفاري » ايضاً . فهي تتلخص بوضع عبارات نموذجية ، انتقاها الكاتب على نحو لا يخلو عادة من الحبث ، تتابع

ثم تنتهي من تلقاء ذاتها في أسلوب معرض ، وتظهر تفاهتها دعابة ماكرة من طرف خفي .

والرواية أخيراً قصة جماعية تعترضها دائماً أحداث تقطع مجراها .  
وقلما جزأ المؤلف ذلك التسلسل القصصي ليجعله أقساماً أو فقرات . وكان لابد له من ان يعلم بعض الشيء كيف تتحرك تلك المجموعات من البشر التي تتقدم كلها نحو غاية واحدة ، فتلتقي وتتعارض ثم تتقابل ثانية في اللحظة المناسبة .  
فالقصة إذن خفيفة دائماً ورشيقة . لا يترث فيها السرد إلا ليلقي ضوءاً على شخصية من الشخصيات أو موقف من المواقف . ونحن لانجد فيها أبداً صفحات مهمة يبدو فيها أحياناً تفكير الكاتب غائباً عن الرواية ، على نحو ما يفعل سنندال . فقد تدبر المؤلف كل شاردة وواردة واحكم عرضها وأفاد منها .  
وبينما كان بلزاك بطيء السرد يحلل الأشياء الراسخة ويصف الأثاث والسيارات التي استقرت في رثتها والوجوه التي ثبتت على أخاديدها ، كان فلوير ، على العكس من ذلك ، يلحظ الالاماة العابرة والجزئيات التي تجذب الانتباه ويأتي بالكلام الجامع . فيصور لنا ، على غرار الرسام غافارني ، بخطوط قليلة شخصين يتبادلان عبارتين ثم يختفيان . لكنه ، على ما يبدو ، يوقف أحياناً مجرى القصة لحظة ما ليلقي نظرة فاحصة على المكان الذي يضمنا حتى يصفه لنا . وهو يريد ابراز هذه المشاهد بوضوح تام ليستخلص منها لوحات ، إذا أحسن انتقاؤها تركت في نفوسنا ذكريات دقيقة ترتبط بها سلسلة أحداث روايته الطويلة وساعدتنا على استحضار مختلف المظاهر التي تتلخص فيها مدينة باريز كما شاء ان يبعثها في خاطرنا .



ومن أجل هذه اللوحات التي تمثل الحياة الباريزية بين عامي ١٨٤٠ و ١٨٥٠ ، يغدق فلوبيير في الوصف فتبطيناً القصة برهة لتستوقفنا امام صورة في غاية الدقة . فتقودنا تارة الى حفلة مقنعة عند روزانيت وتارة نشاهد سباق الخيل في ميدان شان دو مارس Champ de mars وغالباً مانقتفي أثر فريدريك في حفلات السيدة دامبروز وأخيراً نقيم بصحبته اقامة قصيرة في غابة فونتينبلو Fontainebleau لتزور قصرها وتتيه في اجتمها . ولا يفارق الروائي بطله لكنه يغفله قليلاً ليستمتع في وصف ما يمنحه من تسليات . وكلما فعل ذلك ، كان من السهل علينا ان ندرك كيف يقتبس المؤلف من الرسوم واللوحات السائدة في عصره بغية تحديد ذكرياته الخاصة . فهو يعود بالخطر الى ما قبل ربع قرن . ويريد ان يصور باريز في عهد ملوك اورليان ، بدلاً من المدينة التي كانت ايام الامبراطورية الثانية والتي غير معالمها البارون هوسمان . فكان ذلك بمثابة احياء للتاريخ . وكما فعل بالنسبة الى قرطاجة زمن هاميلقار وسالامبو ، فانه استخدم صور الفن ليعت باريز شبابه بعثاً دقيقاً زاخراً بالألوان .

ويفيض الكاتب في وصف حفلة روزانيت الصاخبة المبرقة التي تضطرب فيها شخصيات مقنعة من اطراف الناس . ويلج في تحليلها إلحاحاً يشير الى عنايته الفائقة في استقاء المعلومات والملاحظات الدقيقة التي زودته بها نقوش غافارني . ثم يصور فلوبيير سباق الخيل في ميدان شان دو مارس بعد ان يقصدها الميدان ليتنسم منه انطباعات خاصة ، يوم السباق الكبير . وتضيف اللوحات والرسوم دقة صورها الى الذكريات الحافظة دائماً التي يحملها من تلك الزيارة . فها هي لحظة انطلاق الخيل . والنحن الفرسان الخمسة حينئذٍ على اعناق جيادهم ، ومكثوا زمناً كتلة متراصة

لم تلبث ان استطالت فانفصلت ... . « . وتلك ملاحظة بارعة . ولا يستطيع فن  
الحفر ان يمثل هذا الانتقال . على ان الجري يستمر بعيداً . فيضيف الكاتب  
قوله : « وكان الحيل تباطأت في عددها فلا تتقدم إلا اتزلاً . ومست  
بطونها الأرض من غير ان تشي قوائمها الممتدة . . وتلك صورة مستوحاة من  
جيريكو كما لقنها هذا الفنان لمصوري الحيل ورسامها . كذلك تردد فريدريك  
مراراً على ندوات السيدة دامبروز ، بما اتاح الفرصة للمؤلف ليعرض علينا دنيا  
السياسة والاقتصاد في حكم عائلة ارليان . وكانت النساء زينة هذه الاجتماعات .  
فسعى الكاتب الى ابراز اناقتهن . قال : « كن يملأن الحذر تباعاً ويجلسن على  
مقاعد لا ظهر لها . وكان اهداب ثيابهن الطويلة المتفخمة من حولهن ،  
امواج خرجت منها قدودهن ، وعُرِضت النهود على مرأى من الناس من تجاوي  
الفساتين ... . » . وامام هذا العرض من النعور الساطعة ، يبدي فريدريك  
هدوءاً شبه بهدوء المصور الذي يسعى الى رسم لوحته . ولا يحتمل ان تكون  
هذه حال الشاب الذي دأب على التنقل في اوساط المجتمع . والحقيقة هي ان تلك  
الصفحة مقتبسة من رسوم اوجين لامي . Eugène Lami ذلك الفنان الذي اشتهر  
بصوره الأنيقة الناعمة التي تمثل وجوهاً نسائية ذات شعر معصوب أو سيدات  
ارتدين ثياباً عريضة الأهداب .

وفي وصف غابة فوتينبلو خاصة ، قصد فلوبيير ان يستخدم ريشة المصور  
بدلاً من براع الكاتب . وعديدة هي الصفحات الأدبية التي يمكن معـارضاها  
بلوحات التصوير لاظهار الشبه بين الفنانين . واليك مقطعين يستدعيان هذه المقارنة ،  
ولو عن سبيل تماثل الموضوع . اما المقطع الاول فقد كتبه برنودان دوسانبيير  
في الباب الثاني من كتابه « انتقام الطبيعة » . قال : « كانت الرياح تهدد فوق

«رأسي ذري الاشجار الجلية ، وفي كل منها ، اظهرت الاوراق المفتولة نوعين مختلفين من الخضرة . وكان لكل شجرة حركة انفردت بها : فالسنديان ذو الجذع اليابس لا يحني إلا فروعهم ، والصنوبر اللدن يتمايل كالهرم الباسق ، والخور الشديد يهز اوراقه المتحركة ، بينما يذرو الدردار اغصانه في الهواء وكأنها شعر مستوysl طويل . وتبدو هذه الاشجار نابضة بالمشاعر . وفي وسطها ، احياناً ، يرفع السنديان العجوز اطرافه الطويلة الجرداء الساكنة ، وكأنه شيخ لا يشارك فيما يحيط به من اضطراب ، لانه من عصر منصرم ...

وهناك موسيقى خافتة عميقة يسطع فوقها تغريد العصافير ، مثلماتنفصل جليلة نضارة الأزهار والثمار حين ترتسم على خضرة لطيفة في مؤخرة اللوحة . واني لادرك في حفيف المروج وغمغمة الغابات سحراً أوثره على النغم الصاخب . إذ تنفاد له جوارحي ... »

خمس وسبعين عاماً بعد كتابة هذا النص ، يسوق غوستاف فلوبير بطله في « التربية العاطفية » الى غابة فوتينبلو . ويغتتم هذه الفرصة ليصف لنا الأجمة وصفاً ضافياً يعتبر من ابرع ما كتبه . وحياناً يبلغ الشبه بينه وبين صفحة برنردان دوسان بيير حداً يخيل فيه للقارئ ان الكاتب الثاني قد تذكر منظر سلفه . يقول :

« كان تنوع الاشجار يجعل المشهد متحولاً . فقد تداخلت أوراق الزان ذي القشرة البيضاء الملساء ، وعطف الدردار عطفاً رفيقاً اغصانه الخضراء الضاربة الى الزرقة ، وازبأرت باقات القصب واكوام الآس الشبيهة بالبرونز ، وتعاقبت سلسلة من القضبان البتيلة ومالت ميل النادب او الرائي ،

وترنح الصنبور المتناظر تناظر مزامير الارغن ترنحاً مستمراً وكأنه يصدح  
بالغناء . وهناك أشجار من السنديان خشنة الملمس ضخمة الجذع تشبعت  
واندفعت وتعانقت ، ثابتة على سوقها ، كأجسام بشرية تلوح باطرافها الجرداء ،  
مرسلة صرخات اليأس أو صيحات الوعيد الحائق ، على غرار مايفعل قوم من  
العمالقة تجمدوا في غضبهم وهياجهم . وفوق المستنقعات التي شقت صفحتها  
ادغال الشوك هوام شيء ثقيل اشبه بفتور رجل محموم . واصطبغ بلون الكبريت  
بهق الشاطيء الذي كانت تؤمه الذئاب ساعة ورود الماء ، وكأن اقدام  
عجائز ساحرات قد احرقته . كذلك تجاوب نقيق الضفادع المطرد مع اصوات  
طير الزاغ الذي حلق فوق المكان . . . .

ورغم وجوه الشبه العديدة بين النصين ، يبدو لنا بوضوح اختلاف  
الفكرة وتباين الاسلوب عند الكاتبين في وصف هذا المنظر . فالأول، برنردان  
دوسان بيير ، لا يقصد من تمييز أنواع الشجر سوى تصوير اهتزاز كل نوع  
منه حين يلامسه الهواء . فهو يرسم هيئات النبات ولا يحدد حقيقة وجوهه  
في اسلوب طلق رشيق يذكركنا بلوحات الفنانين المعاصرين له بمن صوروا  
المناظر ، مثل هوبر - روبر أو فراغونار ، ورسموا ورق الاشجار رسماً  
اودعوه كثيراً من مشاعرهم . كما يذكركنا أيضاً بلوحات جوزيف فيرنيه التي  
اثارت اعجاب الجمهور . وغالباً مااستلهمها برنردان في وصفه الأمواج المتلاطمة .  
وهكذا تنبض الغابة بروح شاعرية نضرة . وتصبح اطاراً لقصيدة من قصائد  
الرعاة ، ينفجها تغريد الطيور بهجة وسرورا . فينبج عن ذلك احساس بالسعادة  
العميقة . وتنتهي السبقونية بحلم يطوف بالقاريء كما لو كان يطالع كتاب

روسو « أحلام المتنزه المنفرد » ، أو بصلاة شكر وتسبيح ، أو بنشيد يمجّد ذلك الهدوء المنبعث من سكون الغابة الجليل .

ولا تعجبنا صفحة فلوبيير بموسيقى عبارتها فحسب ، تلك الموسيقى التصويرية التي لا تقل الجلاء عن لون الكلمات ورسمها ، بل لا بد لنا من أن نتوقف عند الفاضحة المنتقاة لنشير إلى الدقة التي تميز بها كل نوع من أنواع الشجر: من مرونة بعض النباتات الرخصة ، إلى قسوة الأوراق المزبثرة ، إلى نعومة غيرها الشاحبة ، أو خضرة أوراق أخرى نضرة ، وبخاصة مظهر السنديان الهرم الذي مليء عُقْدًا وجدّ خلال قرون حتى يمتص من الرمل الهزيل النسغ الذي يمد أطرافه اليابسة بالحياة . ثم إن انصراف الكاتب إلى تأمل المستنقعات ، مسكن الضفادع ، والنظر إلى ذاك البساط المحترق من بهق الصخور وطعنها ووصف السنديان الطاعن في السن والمعوج ، كل هذا ينقلنا إلى نظريات مدرسة بارييزون الفنية . وكان أحد أفرادها تيودور روسو قد أعلن على الملأ أن ليست الغابة أوراقاً تترويح في الهواء كالشعر الغض المسترسل فحسب ، بل هي أيضاً أرض ثقيلة تتخمر فيها حياة الجذور العميقة ، أو هي عمل عضوي ينبت فيه الطعلب المتواضع كما تنبت الجذوع الشماء . أما البهق الكبريتي ، وأما خطوات الساحرات ، وأما نقيق الضفادع الأجلش وصراخ الزاغ ، كل ذلك ينأى بنا عن الربيع المزهر وعن تغريد العصافير الذي صور به نردان دوسانبيير . ولم يخف علينا فلوبيير قصده من هذا الوصف . لقد كان يبتغي الكلام عن كل ما يعاصر قصته من أحداث . ونحن في عام ١٨٤٩ . فكان لزاماً عليه أن يذكر ، إلى جانب القطارات الأولى ، اكتشاف تلك الروح الشاعرية المنبثقة عن غابة فونتينبلو من قبل اعلام مدرسة بارييزون . حتى أن بطلي فلوبيير ، أبان تجوالها



في الأجمة ، التقيا بمصور ارتدى قميص الفنانين وجلس امام لوحته بعد ان فتح علبة الوانه وجعلها فوق ركبتيه . وهذه الوسيلة ينبهنا المؤلف الى أن دليلنا في فوتينيلو هو أحد المصورين . كذلك تتجلى في الكتاب فكرة الحلول الفلسفية العميقة . ومن اجلها يغفل الكاتب بعض الشيء بطله وقصة غرامه التافهة ، ليقدم بين ايدينا دليلاً قاطعاً على اثر التصوير في احساس جيل من الأجيال وفي نظراته الأدبية . لكن فلوير استبق الحوادث . واذا كانت مدرسة باريزون قد استنبطت في ذلك العهد الشعرية الكامنة في فوتينيلو ، إلا ان هذه الشعرية لم يطلع عليها الجمهور الواسع إلا بعد فترة من الزمن . ولم يكن باستطاعة فريدريك ، رغم ثقافته ، ان يتذوق فن تيودور روسو ، على نحو ماعرضه فلوير في الأدب . وكان هذا الكاتب قد نقش بقلمه اغصان الغابة الشعثاء وارضها المكسوة بالطعالب ، بعد عشرين عاماً من تزهة فريدريك وروزانيت . وهذه الصفحة الرائعة "مثل" جلي على تأثير التصوير والنقد الفني في الأدب الوصفي . كذلك تشير "التربية العاطفية" الى الفترة الثانية من فترات النزعة الواقعية في القصة الفرنسية وفي انتاج فلوير ، اذ كان يجذب حذر كوربيه في "مدام بوفاري" ويصور ، نقلاً عن الطبيعة ، الناس والمناظر ، تصويراً صريحاً قوياً . وكان ، مثل كوربيه ، يعنى في اظهار جوانب الابتذال والقبح . لكنه في وصفه لم ينقل اسلوب المصور . وهاهو الآن يتحول في طريقة تصويره ومردده من الواقعية الى الانطباعية . فلم يعد يلمّ بالواقع في كتلته وصلابته ، انما يكتفي بتحديد الخطوط الرئيسية التي تجتذب الانتباه . وعلينا ان ننشئ من تلقاء ذاتنا ذلك الواقع الصلب الذي تنطلق منه الصور .

التبادل بين عالم الأدب وبين الأوساط الفنية - محاولة الشعر أن يضم إليه الألوان - الشعر والتصوير يجران اتجاههما الطبيعي - القصائد المنهجية مثل قصيدة « الرُّسُل » و « المنارات » .

تسلك الفنون التشكيلية والفنون الأدبية طريقين مختلفين ، وتجري ينابيعها فوق منحدرين متقابلين . فالنحاتون والمصورون هم عمال يدويون يصنعون المادة ويستخدمون الآلة . وقديماً لم يميز الناس الفنانين عن أبسط العمال ، ولا المكتشفين عن الصناع . ولهذا اصرَّ أعلام المدرسة الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر على أن يكون مجملهم الأدبي مختلفاً عن المجامع الفنية . ومهما كان محتد الكتاب متواضعاً بل وضيعاً في سلم الجاه والثروة ، فقد استمسكوا مع ذلك دائماً ببداً أرستقراطية الفكر . فلم يختلط أرباب القلم مطلقاً بأصحاب المسبحة والفرشاة . وحال فصل المهن دون قيام علاقات بين الفنون . فكان لا بد من انتظار القرن الثامن عشر حتى تعقد الروابط ويحدث التبادل وتترج مصادر الإلهام بين الكتاب والفنانين في المجتمع الفرنسي . وساعد على ذلك نشأة الندوات الأدبية . وعني جمهور واسع من الهواة عناية متزايدة باللوحات والتماثيل بينما تولى بعض الكتاب ، مثل ديدرو ، امر اطلاع هذا الجمهور على ما يعرض من أعمال فنية . بل أن ندوة مدام جوفران حاولت أن تجمع رجال الأدب بالمصورين . لكنها ما لبثت أن أعرضت عن مثل هذه الاجتماعات الصاخبة وفرقت المهنتين إلى طائفتين مستقلتين . وفي القرن التاسع عشر خاصة ، اندمج عالم الأدب بعالم الفن اندماجاً تاماً . فكانت العقائد التي ما فتئت تخلق فوق معارك الشعر والتصوير ، تخلق الغيوم فوق الماصفة ، مثاراً لذات الحماس في

المراسم والجمعيات الأدبية . ويمكننا أن نلاحظ كيف دعم المصورون دعماً قوياً مطالب رجال القلم الذين كانوا أقل عنفاً في تظاهراتهم . وأحرز النصر في معركة هرناني بفضل غارة الفنانين الجبّارة . فكان التصوير ، وهو الفن الصامت ، أكثر صخباً من الموسيقى والمسرح ، في سبيل توطيد دعائم الواقعية والانطباعية والرمزية والمستقبلية والسريالية وغيرها من النزعات الدادائية .

وما من شك في أن التقنيات ظلت متباينة . وما من قرابة مطلقاً بين دنيا الألوان والأشكال ودنيا اللفظ والموسيقى . لكن الظروف المعنوية والاجتماعية التي يهيئها المجتمع الحديث لكافة الفنون قد تكون على جانب من التشابه ، بحيث تنفذ نفس التيارات ، وبآن واحد ، في الندوات والمراسم ، وتثير فيها نفس العواصف . فالنزعة الفردية الحديثة ، سواء في نطاق الأدب أم في مجال الفنون التشكيلية ، قد عززت الحاجة الى التجديد وانتهت الى ذات النتائج . فخضع الشعراء والمصورون لثورة فكرية عارمة استبدت بهم . وإذا لم يجدوا لتغذيتها آفاقاً جديدة يروونها ، اضطروا جميعاً الى إعادة النظر في الأسس التي تركز عليها صناعتهم . ونظراً لانعدام الأفكار المستحدثة ، راحوا يشوهون اللفظ والرسم تشويهاً دائماً جريئاً بغية احداث الدهشة في النفوس . ومن الصعوبة بمكان أن نقرر أي الفنان يجرى الآخر الى هذا التسابق الذي لا هوادة فيه نحو مثل أعلى عسير المثال . ولا ريب في أنها ينقادان لنفس الدوافع . إذا تطرأ عليها معاً ذات التطورات . على أن الفنون التشكيلية أكثر جموحاً في جريها حتى تبدو التظاهرات الأدبية بازائها مترودة وجملة . ذلك لأن الأدب يزدهر في جمهور واسع له ذوق مهذب بعض الشيء يكبح قليلاً من غلواء الشباب ، بينما تفرح نزوات المصور في حرية كاملة . وطالما أن الكاتب يتوجه

الى عدد عديد من القراء ، فان هذا الاعتبار وحده قـمـين بأن يجد من أمر التجديد . أما فنان الطليعة فانه يعمل ارضاء لهواة التصوير المستحدث . وهذه الغاية تجعله يغذ السير . وهكذا تبقى لهجة الأدب السائدة على جانب من الرزاة ، اذ ينبغي للغة ، مهما أوسىء اليها ، ان تظل مع ذلك مفهومة وأن تكون صحيحة نسبياً كما تحافظ على قيمتها في تبادل الأفكار الدارجة كالعملة المتداولة بين الناس . ولقاء تلك المجموعة الهائلة من المطبوعات التي تطالعنا في كل يوم والتي يستطيع الجمهور قراءتها ، تنشر معارض التصوير كميات من اللوحات بحار المرء في أمرها ، وغالباً ما يرتاب في صدق مؤلفها وسلامة حسهم . وبذلك تبدو أحياناً دولة الفن في جنون مقيم ، بجانب دولة الادب ذات التقاليد الهادئة المستقرة .

والكلمة هي المادة الأولى للفنون الأدبية . وهي صوت منطوق يشير الى الكائنات والأشياء ويدل على هيئتها ، أي أنه يعبر بالتالي عن جميع المفاهيم الفكرية . ثم أصبح هذا الرمز مرثياً بعد أن كان في الأصل لفظياً ، خاصة حين استعملت الكتابة والطباعة . وهو ينتظم في جمل تحلل مفاهيم أعقد من مفهوم الكلمة الواحدة . ويفضل مجموعة من التراكيب والحركات ، وبعون التعريف واستخدام المفردات الملحقة ، تعرب الجملة عن فعالية الفكر والمحركات والعواطف الدقيقة والأفعال وجميع الحوادث الحقيقية أو الوهمية التي تجتاز ساحة الشعور . ومهما يكن من أمر استعمال الكلمة ، فقد بقيت دائماً ، سواء كتبت أم لفظت ، إشارة اصطلاحية لا مدلول لها إلا بالفكرة التي تلازمها . بيد أن لهذه الإشارة الصوتية قيمتها الموسيقية . وبوسعها أن تنظم قطعة رخيصة أو على الأقل حسنة الوقع تطرب لها الأذن وبالتالي تهتز لها المشاعر .

ومن هنا نشأ الشعر الذي كان يرافقه قديماً عزف القيثارة ليعزز هذا النشيد . ثم انفصل الشعر عن الموسيقى . وأكسدت كلاهما استقلاله فلم تعد به حاجة الى الاعتماد على الآخر . على أن القصيدة ، ولو كانت مكتوبة ، تذكرنا دائماً بطبيعتها الغنائية . ولهذا يسمع القاري بعينه ايقاع الابيات .

وأخيراً لا تقتصر الكلمة على التعبير عن المفاهيم الواضحة وقد وضعت في الاصل الدلالة عليها ، بل هي قادرة على ايجاء الصفات الاخرى الملازمة لها في الاستعمال . فتمثل لنا صورة الاشكال أو الالوان التي تشير اليها اشارة مجردة اصطلاحية . وتقتبس من الاشياء التي نسميها جانباً من طابعها الحسي وتحافظ عليه . وبذلك تتيح لنا أن ننقل الصفات من ميدان حسي الى آخر ، مما يجعل الكلام أغنى وأطوع وأرق في الدلالة على تعقيد الاشياء وشيأت التفكير .

فالآدب أقرب الفنون الى الفهم ، إذ تعالج اللفظة ، بسبب طابعها الاصطلاحي ، كل ما يتصوره العقل فتسيطر على مجال الشعور بكامله . وهي ، رغم كونها اشارة منطوقة ، تقوى الى حد ما ، على تصوير العالم المرئي كالتشكيل . بل انها حاولت أن ترود ميدان الحواس الأخرى كالشم والذوق . لكن الآداب الراقية تسعى الى أن تضم اليها العالم البصري خاصة . وكانت المدرسة الأسكندرانية هي التي أدرجت الشعر الوصفي في الأدب اليوناني القديم . أما القرن التاسع عشر الفرنسي الذي كان خصباً بالمدارس المتعاقبة حتى ما ج بها ، فقد تميز بدأب الكتاب في اجبار الكلمات على تصوير الأحاسيس وخصوصاً الالوان . وليس عجباً ان يكون هذا الغزو الأدبي للالوان متجاوباً مع تاريخ التصوير المعاصر . وغالباً ما سعى الشعر والرسم الى



نفس التأثيرات بوسائل متباينة ، حتى انتهى بها الامر الى ان يضلا في البحث عن « الشعر الصرف » و « التصوير الصرف » . فاستخدم الادباء مفردات لامدلول لها واستعمل الفنانون الواناً غير واقعية . وفي ذلك تجاهل متهور لمقتضيات مادتها الاولى . وفي اواخر القرن الثامن عشر اخذ الادباء بتصوير المناظر على نحو ما يفعل الفنانون ، وغدا الشعر وصفاً إذ لم يبق له بلا شك موضوع آخر يعالجه . إلا ان نثر روسو لم يزل اقرب الى الخطابة منه الى الرسم الملون . والطبيعة الميتة في شعر دوليل Delille مأثرة من مآثر بلاغته اللفظية تفكهنها ولا تثير اهتمامنا . واول من حاول التصوير عن طريق الكلام هو بلا منازع برنردان دو سان بيير الذي اختص بوصف مشاهد غروب الشمس وشروقها . وكان هذا المصور الناثري يعدد الالوان تعداداً بسيطاً ساذجاً ، ظناً منه انه بهذه الطريقة يجعلنا نراها . واليك هذه الصورة لغروب الشمس قال : « تخيل في الافق لوناً برتقالياً جميلاً تتخلله الحضرة ويتلاشى في السميت برزقة الليلك ، بينما يغش اللازورد البديع باقي السماء ، وتصطبغ الغيوم برماد الآلي الجميلة ، فتنتظم حيناً في ساحات طويلة قرمزية لها لون الشقائق الفاقعة . وكل هذه الالوان شديدة واضحة تزيد بها اهدابها الذهبية » . وجائز ان يكون الكاتب قد نقل عن الطبيعة جميع دقائق اللون الاحمر الذي يتعدت عنه ، لكنه مخطيء . إن ظن انه يظهرنا عليها بمجرد تسميتها . إذ لا شيء يخفي اللوحة عن نظرنا مثل تعداد الوانها . فالتحليل اللفظي متعاقب متتابع اما النظرة الانسانية فهي آنية كلية . وهنا تكمن صعوبة الوصف واستحالة الاجاء . لان الصفات اللونية ليست موحية بمجد ذاتها . وهي لا توقظ احساساً ما في نفس القاريء ما لم ترتبط بذكري حية من ذكرياته . فلا ينبغي الافراط في استخدامها . وإذا هي

تدفقت تدفق الشلال ، استعصى عليها تأليف المنظر وزحمت فكر القاريء  
بالألفاظ الشتيتة .

وادر ك ساتوبريان ان قوة الأبحاء في الصفحة الوصفية لا تكمن في دقة  
النعوت اللونية ، بل في موسيقى العبارة التي تنبض فيها حالة نفسية . ولذلك يؤثر هذا  
المصور وصف الطبيعة ليلاً ، حين تسمعنا ضربة قوسه همس الغابة في هدأة الظلام .  
قال : « ومن بعيد ، وبين حين وآخر ، كان يطراً مسمعي خوار اصم ترسله شلالات  
نياغارا ويمتد في سكون الليل عبر الصحارى ثم يتلاشى في الغابات الخوالي » . وكانت  
المنظر في كتابه « الرحلة من باريز الى اورشليم » أدق رسماً وأغنى لوناً من  
مناظره الامريكية . ذلك لأن يد الانسان قد هذبت الطبيعة المحيطة بالبحر  
الأبيض المتوسط وصقلها النشاط الفني خلال قرون من حضارات رائعة . فكانت  
مهيئة لأن تضم مناظر تاريخية . بينما كان بوسع غابات امريكا ان تمنح ساتوبريان  
فرحة الالتقاء « بالحرية البدائية » . لكنها لم تنقد الى وصفه إلا بعد ان إقتبس  
مفردات غريبة يستخدمها الرحالة من علماء الطبيعة . ثم ان تعداد اسماء النبات  
لا يؤدي الى تصويره . وهكذا كانت أجمل مناظر هذا الكاتب الساحر ، تلك  
المشاهد الليلية التي أسبغ عليها ضياء القمر لوناً فضياً على طريقة برودون الناعمة  
الخفية . بيد اننا عثرنا في أوراق معاصره الشاعر اندريه شينيه على محاولات  
وتجمات وقطع شعرية تنبض فيها عاطفة الحنان التي تميز بها عصر لويس السادس  
عشر فتحيي أشكالاً لها صفاء الرخام الأغريقي ، وبأسلوب برودون ذاته .  
وكان فيرجيل واوفيد قد جمعا بين رشاقة المدرسة الاسكندرانية وبين الشعر  
الصحيح المرن .

وضاعت الأجيال الرومانسية من قوة إيجاء اللفظ. ولم تقنع باستخدام الصفات اللونية فحسب ، بل لجأت الى المقارنات السريعة المبالغية . وانتقت ألفاظاً شديدة الوقع لها طابع بارز. وضعت بالمفردات المجردة وجميع أدوات الوصل التي تجعل العبارة أمتن والمحاكمة أوثق لكنها لاتصور شيئاً للحواس . وامت هذه الأجيال الرومانسية خاصة القوى الموسيقية والأيقاعية للكلمات المنظومة . ففي قصائد فيكتور هوغو ، تجعلنا موسيقى الأبيات وحركة القطعة وإيقاع النشيد المتزايد نندفع مع الشاعر اندفاعاً لانملك له صدا . ومثلما يحدث لخطيب طويل النفس جزل الأسلوب حين يفيض بالكلام ، يحرف التيار بعض الفسالة . لكن الشعراء الذين أعقبوا هوغو كانوا أقرب الى الرصانة . فراحوا ينقحون كل لفظة لم يتثبتوا منها . - على نحو ما فعل الشاعر مالرب Malherbe لما أخذ يشذب ماوقع في يده من أشعار رونسار - وينحتون أبياتهم وكأنهم يحفرون تحفاً دقيقة متروقة ، بعد ان تكون قد تدفقت تدفق البركان وتجمعت . واغفل هؤلاء البرناسيون الموسيقى امعاناً منهم في نقل صناعة النعت والمينا الى مادة اللفظ . وحينئذٍ طالبت الرمزية ان يسترد الشعر حقوقه في الموسيقى وفي الأفكار أيضاً . ولم يكن مطلبها هذا باسم المنطق وقواعد اللغة . فقد تخلت الكلمات أكثر من اي وقت مضى عن رسالتها الأصلية وهي ان تكون أداة للتبادل الفكري . فلم تعد تحدد المفاهيم الدقيقة ولا الاشياء المجسمة وطفقت تلمح ، على غرار الألحان ، وتوحي بالرؤى التي يمكنها ان تلازم الصور شريطة ان تظل هذه الصور غامضة مبهمة وكأنها أضغاث احلام . وفي الرمزية سحر غلاب لأنها تعتمد على القوة الخافية الكامنة في اللفظ وهو وسيلة التعبير عن الشعور الأنساني بل ربما كان جوهره . وما من

شعر لا تنفذ فيه الرمزية بعض الشيء . على ان المبادئ البديعة يسودها الاضطراب حين يهجر الشاعر عالم الحقائق البديهية ويستنشي بالغاز اللاشعور . وحينئذ يتهاوت بناء اللغة بكامله من الناحية التعليمية . ولقد قامت نظريات أخرى عديدة - من دادائية وسريالية - في مثل تلك البقاع المجهولة . واذ كان لابد من احترام منطق الاشياء وتناسقها ، فقد جاوزت الثورات مجال الأدب وانتهت الى الميدان الاجتماعي . فلم يعد الشعر السريالي ملائماً لشكل الدولة السياسي . فكان على السياسة ان تجاري المذهب الشعري الجديد ، وكان على علم الاخلاق ان ينسجم مع علم الجمال . وهكذا يعتمد الهيكل الاجتماعي الثقيل على كمال شعري واهن . ويا لها من مسؤولية !

ويجدر بنا ، مرة أخرى ، أن نأتي على ذكر الفن المعاصر حتى نبين ما طرأ على الشعر من تطور غريب . فقد خضع الأدب ، حينما حاول ان يضم اليه الألوان ، خضوعاً طبيعياً لتأثير فن التصوير . وفي الوقت الذي اخذت فيه اللغة تتخلى شيئاً فشيئاً عن وظائفها المنطقية والاستدلالية في سبيل كسب قيم تصويرية ، كان التصوير الرومانسي يدعو الى تفضيل اللون على الرسم ويعمل بهذا المبدأ . وفي صناعة المصورين يؤدي الرسم تقريباً الدور الذي يقوم به النحوي والصرف في سبك العبارة . فهو الذي يحمل الألوان ويوحدها . وهو التصميم المتين الذي تستند اليه مختلف الاصباغ التزيينية . وكان الشعر الرومانسي ينظم الكلمات الساطعة والصور البهيجة ، ولو أدى به الأمر الى ان يطرح المفردات التي هي ادق تعبيراً لكنها اقل تألقاً وهي تشكل سطح العقد ، مما جعل عهد الرومانسية عهد الالوان المترفة أو العنيفة . وبواسطتها كان دولا كروا يؤرث حماس الناس أو يستفز مشاعرهم . وكان قد حمل الوانه رسماً متشنجاً . ولم يكن صفاء

الرسم المنسجم من عادة اولئك الذين كانوا ينظمون الالوان على نحو ما تؤلف القطع السفونية . فموسيقى برليوز ، حسب طريقتهما الخاصة ، وقصائديكتور هوغو ولوحات دولاكروا، تؤكدها ايضاً افضلية الجرس واللون على صحة المفردات ومرونة العبارة المنطقية الكاملة وملاءمة الفكرة للفظ .

وفن التصوير خاصة هو الذي اقرّ تفوق اللون على الرسم حتى زال الرسم زوالاً تاماً . واخذت المدرسة الانطباعية ، وفقاً لما يشير اليه اسمها ، بالذات ، تنظم البقع الملونة التي تتلخص فيها انطباعاتنا البصرية وتحملها محل تصميم الأشكال في الفراغ ، ذلك التصميم الذي يستند الى حكم يصدره العقل . على ان الاشياء في الحقيقة تحافظ على صلابتها إذا ما وضعت البقع في المكان المناسب لها وراعى الفنان القيم اللونية ، كما هي الحال في لوحات كلود مونييه . بيد ان العين سرعان ما تغفل الأمور التي لا تراها، فراحت البقع الانطباعية تطوف حرة مستقلة عن الحجوم التي تحملها . وهكذا تناثر العالم المكين الثابت الذي اقامته عبقرية المهندسين والنجارين وعلماء المنظور منذ عصر النهضة وامسى لطخاً انطباعية عائمة . ولا يمكننا ان ننتقص من اهمية عدوى هذا الأسلوب وانتقاله الى ميادين الشعر والموسيقى بل والفلسفة والعلم . فتلك الأحاساسات الصرفة المركبة تركيباً غير مستقر هي التي حطمت قيود اولئك الفنانين الذين مهروا في استخدام النعوت والأنعام والمفاهيم المجردة . وافاد منها الشعراء فائدة اولى حين اوجبوا على انفسهم انتقاء الكلمات « على نحو لا يتخلو من الألتباس » . وفي الرمزية يضحل الإطار الذي يحدد الأشياء . فيلقى عليها ضوء خافت مبهم يكسوه الضباب .



لكن الجديد لا يلبث ان يبلى . وتنطبق هذه القاعدة على  
التصوير ايضاً لأن المدارس الفنية سرعان ما استنفدت الأساليب  
المستحدثة . فعاد حينئذٍ رقاد الساعة الذي بلغ ذروته ، ليهبط  
بنفس السرعة التي صعد بها . وقبل أن يحصد الانطباعيون ثمار ما بذروا  
من أفكار ، كانت التكعيبية تراكم أشكالها الهندسية ذات الوجوه المتعددة ،  
ايداناً بالقتال . وجميع تلك النزوات الهندسية العابثة التي صدرت عن هؤلاء  
بالأشكال أكثر من صدورها عن نظرة جذلى الى الوجود ، إن هي دلت على  
شيء فأنما تدل على أن التصوير الذي قاوم وهن الرسم الانطباعي لم يرغب في  
الرجوع الى النزعة الواقعية التافهة وابتلى العودة الى الواقع الذي خرج منه .  
وكان في هذا المبدأ من البساطة والعنف ما جعله يبدو للناس وكأنه يتهداهم  
ويهزأ بهم . فأثار غيظهم أو حماسهم كلا وفق مزاجه . فسبب من حوله  
ضجة كبرى وبالتالي بلغ النجاح . وفي ميدان الفكر ، راح ادباء مونمارتر  
الذين ألفوا المراسم يدعون الى تلك النظريات الرائجة . والظاهر أن الندوات  
الادبية الجديدة لم تزل تحمل أطياب الذكرى عن الأيام التي كانت فيها هؤلاء  
المصورون الثائرون دوماً يترددون اليها . وهضم الناس كتل التكعيب .  
وأخذت تتوالى أغرب النظريات تخليداً لأيام التكعيب المجيدة . ودخلت  
البيانات الادبية معارض التصوير وتحديث حديثاً معقولاً عن لوحات مجنونة .  
وحاول بعض الكتاب أن ينقلوا الى فئهم اللفظي وسائل « التصوير الصريف » .  
لكن عبقرية اللغة ، بحسبها السليم المتأصل فيها ، صدت عدوى الصور الهذلاء .  
وآلم الشعر ان لم يكن في استطاعته التحرر من ربقة العقل كما فعل اخواه  
التصوير والموسيقى . وبينما كانت الادباء ، وبعضهم في الطليعة ، يتكلفون في

افراط نزعة لفظية صرفة ، كانت سقطات الفنانين تظهر في لوحاتهم ظهوراً واضحاً وقعاً وكأنها تتحداهم .

ونفس المبدأ هو الذي وجه حركة التجديد وقادها في عالم الأدب والتصوير منذ الرومانسية وأصاب نجاحاً متبايناً في كل من الشعر والتشكيل . واقتبس الكتاب والفنانون من الصناعات المجاورة مايزيد في قدرتهم التعبيرية . وأهملوا بنفس الوقت كل ما بدا لهم بعيداً عن « الشعر الصرف » أو « التصوير الصرف » . فأخذ الشعراء عن المصورين ألوانهم ، وعن الموسيقي إيقاعها وإنسجامها . وأبوا استخدام اللغة في الدلالة على المفاهيم الدقيقة والأفكار الصحيحة كما يفعل النثر . كذلك لم يأنف المصورون من تقليد الصور الزجاجة الساحرة المتألقة وألوان السجاد الفارسي المتناسقة . لكنهم طرحوا ، كارهين تافرين ، شبه الفوتوغرافي والقصص الأدبية بل وكل نزعة واقعية . ونحن نتساءل : هل تتوصل جميع هذه المساعي الى جمال قابل للبقاء ؟ أم انها تنه في الأوهام ؟ والظاهر ، للوهلة الأولى ، انها تنشد التجديد في كل ما يبدو مناسفاً لجوهرها وطبيعة لغتها . لأن الكلمات قد وضعت للأفصاح عن الأفكار . ولقد وجد التصوير عبر العصور لينقل مظاهر الوجود . فهل يستطيع التصوير والشعر ، إن هما اعرضا عن رسالتهما الأصلية ، بلوغ جمال جديد لاعلاقة له بقواعد الطبيعة وقوانين الفكر ؟

قبل ان نحاول الاجابة عن هذا السؤال ، يجدر بنا ان نتصفح هذا التاريخ وان نذكر القاريء ببعض المستندات الهامة .

. . .

إن النهج الثابت الذي انتهجه شعراء الرومانسية هو ان ينقلوا الصور الى الشعر وان يوحوا الى القاريء بالألوان عن طريق النشيد ثم يستخلصوا

من تلك المجموعة من الألفاظ الموسيقية الملونة موضوعاً يحملنا على التأمل والتفكير .  
أي ان يهتموا هذه الموسيقى التصويرية برأي من الآراء ، حتى تستجيب القصيدة  
الى ما نتوقعه منها ( إذ يقتضي المنطق ان يزودنا الشعر ببعض الأفكار ) . وربما  
كان هذا التفكير رحيباً واسعاً كالذهب الفلسفي . لكن أشد القصائد وقعاً في  
النفوس وأطولها بقاء في الذاكرة ، حين نستعرض ذلك الخضم الهائل المضطرب  
من الأشعار التي نظمتها المدرسة الغنائية الرومانسية ، هي القصيدة المنهجية التي  
يحدد فيها الشاعر مبادئه الشعرية ويشرح فيها رسالته للناس . مثل هذه القصائد  
ندر كها في ديوان هوغو « التأملات » وبخاصة القصيدة التي عنوانها « الرُّسُل » .  
كما نجد لها في منظومة الفرد دو موسيه « ليلة أيار » التي يقص فيها حادثة طائر البجع  
الشهيرة . وكذلك في قصيدة بودلير « المنارات » وفي منظومة مالارميه ايضاً  
« طائر التم » . ويبدأ الشاعر في كل من هذه القصائد بعرض صورته الأليفة التي  
تهتز لها مشاعره إهتزازاً قوياً . ثم يستنبط منها - على نحو ما يفعل كاتب القصة  
الخرافية - مغزى يتقبله فكر القاريء تقبلاً عفويّاً ويكون السبب الذي من  
أجله نظمت المقطوعة أو النتيجة التي يؤول اليها البوهان أو الحكمة التي  
تنهي اليها القصة أو الخلاصة التي تؤدي اليها النظرية . علماً بأن الصور هي  
الأساس التي اعتمدت عليه القصيدة . إذ كان من الطبيعي ان يصدر الشاعر ،  
مصوراً كان أم موسيقياً ، عن أحاسيسه وان تطوف رؤاه في عالم الصور .

وفي القصيدة الرائعة المسماة « الرُّسُل » ، يلأم فيكتور هوغو تخلافاً  
الغنائي بالفكرة القائلة ان الطبيعة المحيطة بالانسان نشرت امام بصره كما يُنشر  
الكتاب فكان عليه ان يفكك رموزها . واضطلع المفكرون والأنبياء  
والشعراء والرُّسُل بعبء تحليل أغاز هذه الرسالة التي بعث بها الاله الى البشر .

.. وإليك الصور التي توافدت على ذهن الشاعر هادرة كالأعاصير قال :

إذا لقالق بلاد الكايستر المشؤومة

طارت عند هبوب ربيع المساء

وإذا القمر بدا للناس رهيباً

خلف قباب الجبال السود الشاهقة

.. وإذا الزوابع شدت على الأمواج

وإذا السواقي المعصرات

.. والأمطار التي تثنى ربيع الشمال

نشرت في زمزمة وهزيم

جميع عبرات الغيوم

.. فوق غيب البحر

.. وإذا الخواريق داخل القبور

عبثت بعظام الموتى من الملوك

وإذا الأعشاب الباسقة

هزت شعرها الأريج

وإذا نواقيس العواصف

.. في أعلى أبراج الكنائس

سدقت في المآتم والأعياد

.. وإذا الفجر نشر درره .

كان ذلك كله آيات للمفكرين أصحاب الوجوه الشاحبة

.. الذين أكبوا على تحليل هذا الذعر الخالد .

ويبدو ان هذه الابيات السلسة قد تطامنت هي أيضاً تحت وطأة العاصفة العارمة .

وليس بوسع الانسان ان يذهب في تصوير الزوبعة الى أبعد مما ذهب اليه هوغو . فلم يقنع الشاعر بوصف الصور المرئية ، بل استخدم حركة القصيدة الجارفة التي تمثل انطلاق الموج كما استعمل صخب القوافي الفرنسية التي تصفر صفير الرياح . وبعد هذا الليل الثائر يبرز فجبر رهيب يعم ضياؤه الشاعر « المذعور » فيكون أشبه بحزقيال النبي ماثلاً أمام الإله يهوا الغضوب أو كأنه القديس يوحنا وهو ينذر باليوم الآخر . وكان هوغو دائم النظر الى المحيط . فساعده هذا التأمل على تفتح عبقريته وأخصابها . والمحيط عنده سهل جياش تهر فيه قوة هائلة حتى في غفوتها وتمد الشاعر بتلك القدرة التي لا يکبـح لها جماع . ولما أراد هوغو أن يعبر في أبياته عن صوت الطبيعة الجهورى وعن جلبة عناصرها ، أخذ عن البحر عنفه وزثيره . والرُّسُل الذين تتحدث عنهم القصيدة هم علماء الفلك :

« وقال الانسان » اني انا نيوتن ،

« وقال الانسان » اني انا بطليموس ،

« وفي قبضته الكبرى

« أمسك دائرة الليل

وقال الانسان » اني انا زرادشت ،

وتحت جفنه آوى كوكباً

وفي جمجمته ازرقّت سماء ،

وتلك مجموعة من الصور المتداخلة السريعة . كقوله « دائرة الليل ،



و « النظرة التي كشفت عن نجم ، والجمجمة التي انتفخت فجأة حتى صارت قبة سماوية . ولعل خيال الشاعر قد تأثر بوجهين صورهما رافائيل في لوحته «مدرسة اينا» . وكان من الطبيعي بعد تلك الصور الفلكية الكونية أن يكون الرُّسُل الذين يستشهد بهم هوغو من علماء الفلك . وربما كانت القافية هي التي استدعت اسم نيوتن Newton ( والبيت السابق هو : « وقبضته الثقيلة تحت ذقنه » Menton ) . ولا يدهشنا في استعراض هذه الشخصيات الجبارة التي كانت همزة الوصل بين الانسان والإله ، أن يضع هوغو في المكان الاول رواد السماء وبناء النظريات الكونية وجميع اولئك الذين قاموا بجهد عظيم ليتصوروا ذلك الكون الذي ملأ بحيوته الدافقة أبيات الشاعر .

وخيال هوغو قبل كل شيء خيال بصري . لكن مناجاته البحر المحيط قد زودته برصيد من الصور هي اكثر عرامة وغنى من تلك التي ثبَّتَها الفنانون في لوحاتهم . وقد كان هو نفسه مصوراً . بيد أن خياله يتجاوز التصوير . ولما رغب بودلير ، بدوره ، في أن يتقصى ، من بين أروع العبقريات الانسانية ، تلك التي رفعت أسمى دعاء الى الله ، لم يجد سوى الفنانين وبخاصة المصورين الذين بدت له أعمالهم وكأنها أفضل شهادة يقدمها الانسان دليلاً على تلك « الصلاة الحارة التي تهدر عبر الاجيال » . ولم يستق بودلير أمثلته كما لم يأت بشهوده من تأمل المناظر الطبيعية بل من الاعمال الفنية التي عاينها في المتاحف . فعرضت قصيدته مجموعة من الفنانين الذين اعجب بهم ملخصة عبقرية كل منهم مثل روبنز ، وفنشي ، ورامبراندت ، وميكلانجيلو ، وبوجيه وفاتو وغويا ودولاكروا ؛ حتى كادت قصيدة « المنارات » أن تكون صفحة من صفحات النقد الفني يكشف فيها صاحبها ما استهواه في هؤلاء الاعلام الذين آثرهم على غيرهم .

من الفنانين ويجمع فيها بأسلوب حاذق بين دقة التصوير وبين شمول العبقرية التي يذكرها بايجاز . وليس أفضل من هذه القصيدة وسيلة نتقرب بها الى بودلير ونتعرف طبيعة خياله ومهارة نظمه .

ويبدأ العرض بالفنان روبنز الذي لم يوفق بودلير في الحديث عنه توفيقاً كبيراً قال :

« روبنز نهر النسيان وحديقة الكسل  
ووسادة من أجسام نضرة يستحيل معها الحب  
لكن الحياة زاخرة فيه ، لا تفتأ تضطرب  
اضطراب الهواء في السماء ، والأمواج في البحر .

وتلك هي الرباعية الوحيدة ، من ثماني رباعيات في القصيدة ، التي لا تشتمل على لوحة بارزة دقيقة يحاول فيها الشاعر تحديد خصائص نموذج في مفردات عامة لاثير في الذهن صورة ما . فكانت عاقبة ذلك ايقاعاً لاهتاً ورنيناً اصم وبخاصة في البيت الفرنسي الاخير الذي يختم المقطع بقافية رديئة . وحينئذ يتغنى بودلير بصحة الاجسام يبدو قصير النفس . ويقول في الرباعية الثانية :

« ليونارد دوفنشي مرآة عميقة قائمة  
تلوح فيها ملائكة فانتات لها ابتسامات عذاب  
مفعمة بالأسرار ، في ظلال

الثلج المتجمد والصنوبر الممتد في الأفق ،  
وقوله « مرآة عميقة قائمة » اشارة الى هذا الشغوف الماتم أو ذاك السواد الذي هو خاصة من خواص فن المينا . أما كلمة « الملائكة » التي وردت بالجمع ، وليس لهذا الجمع الا قيمة تصويرية عامة ، فانها تذكرنا بذلك الملاك

الساحر المبتسم « ابتسامة عذبة » في اللوحة التي اقتناها اللوفر والمسماة « العذراء  
بين الصخور » . على ان المنظر هنا قد زالت منه مغاوره الغريبة فلا يرى القارىء  
أو هو لا يخمن سوى الصخور وجبال الألب الثلجية التي رسمت في لوحة  
الجوكوندا . ويتابع الشاعر :

« ومبراندت مستشفى حزين يملأه الأنين  
لم يزين إلا بصليب واحد كبير  
وفيه تصعد صلاة حزينة تنطلق من المهجر والفساد  
بينما تومض فيه فجأة شمس الشتاء »

وليس يصعب على القارىء أن يدرك اللوحة التي أوحى بهذا المقطع  
الشعري . فهي الصورة المحفورة بماء الفضة والمعروفة باسم « قطعة المئة فلوران » .  
وقد حذف بودليز الاطار المحيط بها واستبقى تلك الغشاوة من الضياء الشاحب  
التي انبسطت وسط اللوحة . فوصفها بأنها شعاع من اشعة الشتاء ترقى اليه صلاة  
انطلقت من الظلمة والبؤس . إلا أن هنالك نعمة نابية في هذا المقطع ، إذ  
لا يمكن ان يوجد في لوحة ومبراندت صليب كبير كعنصر من عناصر التزيين .  
بل كان فيها مصلوب شديد الشحوب تنبعث منه المعجزة وكأنها نور عذب .  
والقطعة التالية هي :

« ميكلا نجلو مكان قفر فيه رجال عمالقة  
امتزجت بالرسل والمبشرين . بينما انتصبت قائمة  
في ضياء الشفق اشباح جبارة  
تمزق اكفانها باصابعها التي زال عنها تشنجها »

و « المكان القفر » الذي يتحدث عنه بودلير هو مشهد من مشاهد  
القيامة صوره ميكلائجو في كنيسة السيستين وقدر للشاعر ان يطلع على  
نسخة عنه بريشة الفنان سيكالون في كنيسة مدرسة الفنون الجميلة المظلمة . ولم  
يتم بودلير إلا بمقدمة اللوحة التي فُرش عليها النور . وفيها بعض الموتى الذين  
نشروا من قبورهم فقاموا بقوة مستوخية . ورسخت هذه الصورة في ذهن  
الشاعر غامضة ملحة وكأنها الكابوس . ونتج عنها أربعة ابيات رائعة يعبر  
البيتان الأخيران منها تعبيراً واضحاً عن حيوية ميكلائجو الجبارة .  
ثم يقول :

« بوجيه . أيها السجان الكئيب

أنت الذي عرضت في لوحاتك جمال السفلة

وغضب الملاكين ، وقحة البهائم

أيها القلب الكبير الذي انتفخ زهواً . أيها الرجل الضعيف ذو الوجه الشاحب ،

وفي هذا المقطع الشبيه بمقطع روبنز ، يتلص بودلير الأوصاف ويكررها

فلا يخرج منها بصورة رئيسية ولا يتوصل الا الى رسم ملامح بوجيه ( « أيها

الرجل الضعيف ذو الوجه الشاحب » ) التي تستجيب استجابة حسنة للوحة معروفة

عن الفنان . بيد ان هذا السعي في سبيل تعريف المصور بواسطة سماته المميزة

لا يثبت في اذهاننا صورة نموذجية . بل ان الانطباع الذي يحمله القارىء لا يلبث

ان يتلاشى بسبب رتابة الألفاظ والجاحها ، كلفظة « ملاكم » و « بهائم »

و « سافل » و « سجان » . ونحن نؤثر قوله « السجان الكئيب » على قوله

« قحة البهائم » . والرابعة التالية هي :

« فأتو حفلة راقصة فيها قلوب كثيرة وشهيرة

تهم وتحترق كالفراش

في قاعات حديثة لطيفة تضيق المصابيح

التي تصب الجنون فوق حلقات الرقص »

وهنا يتعثر الشاعر . ولعله مزج بين لوحات فاتو التي تمثل « مشاهد

غزلية » وبين لوحات غافارني التي تمثل حفلات الرقص في حي مابيل Mabilie .

كما أن جميع القوافي الفرنسية في هذا المقطع تنتهي بنغمات نابية . فالقلوب

الشهيرة والفراش الذي يحترق والمكان الذي تضيق المصابيح وحلقات

الرقص ، كل هذا لا أثر له في أعمال فاتو . ثم يتابع بودلير قوله :

« غويا حلم رهيب مليء صوراً غريبة

واجنة تشوبها ساحرات في أعياد السبت

وعجائز يتزين أمام المرايا . وطفلات عاريات

يغوين الشياطين حين يحكمن شد جواربهن »

في هذه القطعة يصف الشاعر بعض لوحات حفرها الفنان غويا نذكر

منها « مطبخ الساحرات » و « الغانيات » ذوات الأقدام الصغيرة العارية .

ويفوح من هذه الصور اشتمزاز كريبه ورذائل بذيئة . ولئن أجاد بودلير في

الاعراب عن مشاعر المصور ، إلا أن الفنان كان أقذع من الشاعر . أما المقطع

التالي فهو :

« دولا كروا بحيرة من الدماء تحوم حولها ملائكة أشرار

ويظلمها الصنوبر دائم الحضرة



وتحت سماء كثيبة تنطلق أصوات الأبواق الغريبة

كزفرة مكتومة من زفرات موسيقى ويبر Weber

وهنا انتقى بودلير الألوان الصحيحة التي تنقلنا الى عالم المصور دولا كروا .  
وهذا المنظر الذي يصفه الشاعر من المناظر الأليفة عند الفنان ، بألوانه المتناقضة  
الحادة من أحمر وأخضر و « سماء كثيبة » . وكان يقول أمام الشفق العاصف  
« ان الطبيعة لتتصور ألماً » . وقد سمع الشاعر أيضاً زفرتها فحق له أن يقارنها  
بأبواق ويبر البعيدة . ففي الموسيقى وجدت الرومانسية دائماً التعبير المثير . ثم  
ان المفردات المستخدمة كبحيرة الدماء والأبالسة والأبواق الغريبة  
والزفرات المكتومة ، توحي إلينا انحاء صادقاً بتلك العاطفة المحمومة التي تشيع  
في لوحات دولا كروا الحمرية .

ولم يذهب بنا بودلير بعيداً في اغوار التاريخ . فقد عاش مصوره في  
فترة من الزمن لا تتجاوز القرون الثلاثة . وهي فترة قصيرة اذا قيست بتلك  
« الزفرة الحرى التي تنطلق عبر الدهور » ، والتي يريد أن يسمعا اياها . وكان  
تخلاق فيكتور هوغو أوسع مدى . لكننا نفضل اسلوب بودلير في العرض .  
فهو لا يأبه للأزقة القديمة ولا للبلاد القصية مثل اليونان ومصر وآسيا التي لا تستطيع  
أن تزوده الا بأعمال النحت والبناء . وكان لا يهتم بها مطلقاً . ولم يكن لها وقع  
في نفسه . وبالتالي لا تساعد على أن يستوحي منها تلك الأوصاف الشعرية الملونة .  
وفجأة تنتهي القصيدة ، كما هي العادة ، بثلاث رباعيات تبرز هذا العرض لأعلام  
التصوير الذين لم يذكرهم تبعاً لزمن ظهورهم بل قدمهم لنا كأمثلة على صبوة  
الفكر الانساني الى الخلود ، عبر العصور . ولم يعد بودلير في هذه الحائمة ليعتمد

على أعلام الفن حتى يستمد منهم ذاك الانفعال الذي تحدثه الروائع الفنية التي تعجبنا أو ذلك الحماس أو تلك الجزالة اللفظية الناشئة عن استذكار لوحات طابت لها نفوسنا وتركت في أذهاننا أخيلة تتولد عنها الأحلام . ينبغي له الآن أن يعثر على الأفكار التي تعينه على استخراج المغزى من استعراضه لهؤلاء المصورين . والأفكار عنده استعارات وتشابيه . وهو حينئذ يهجر ميدان الرسوم المرئية ليستمد استعاراته من الأصوات والأنغام . فالحنين إلى الخلود وصدى يردده الإنسان في أراضٍ تيهاء . وهو أيضاً صيحة يكررها ألوف من العسس وأمر يتناقله ألوف من الجند ومنازة تضيء ألوفاً من الشكنات ودعاء ينطلق من حناجر الصيادين الذين ضلوا سبيلهم في الغابات الواسعة . وتبدو لنا الحدود التي تقيد الشاعر . فقد كان لزاماً عليه ، حتى يختتم استعراضه الذي حلق فوق روائع العبقرية البشرية ، أن يرقى بالقاريء وأن يسمعنا صلاة كبرى من جميع الأجيال الإنسانية وكأنها غناء وحيد قذوب فيه الأصوات المتنوعة في نعمة قوية هادئة . وتنتهي القصيدة بيتين رائعين يتلخص فيها هذا الانطباع الذي ينشده القاريء :

« انها حقاً يا إلهي الشهادة المثلى  
التي تنهض دليلاً على كرامتنا  
تلك الزفرة الحرى التي تتناقلها الأجيال  
قبل أن تتلاشى تحت أقدام خلودك السرمدي ،

وينقذ هذان البيتان نهاية القصيدة بفضل العبارة الرجبة الواسعة والايقاع البطيء الجليل والحائمة الواضحة البيئة . وهذه الانطلاقة الموسيقية تعرض القاريء عما لقيه في الرباعيات السابقة من رتابة الصور وتكرارها

وترداد الأفكار بواسطة الاستعارات المتشابهة ، والحركة المتقطعة في الأبيات التي تبدأ بذات المطلع . ويغلب على مخيلة بودلير الطابع المرئي . ومن شأن الصور البصرية أن تكون قبل كل شيء ثابتة محددة ، وان تدرج ضمن إطار لها . فيصعب على الفكر أن يدمج هذه الأطر وأن يجمع اللوحات في منظر واحد وأن يسوقها في حركة مطردة من حركات الفكر والتعبير . وعند بودلير أو لامارتين تولق الصور سراعاً أو تمر مروراً عابراً في تيار العبارة . وهي ليست بالصور الساطعة أو الملعة ، إنما هي أفكار تسيل في موسيقى اللفظ فلا تحمل لوناً ثابتاً . لكن بودلير الذي استبدت بذهنه اللوحات ، لا يسهه إلا أن يستعرضها الواحدة تلو الأخرى . فكانت تتوالى في ساحة بصرنا على نحو متقطع بينما تتقدم العبارة على نحو قفزات غير مترابطة . فلم تؤثر في القاريء تلك المحاولة الأخيرة التي سعى فيها الشاعر الى الانطلاق في الأجواء الفكرية ، بمثل ما أثرت فيه الرؤى السابقة التي شغلته . وهكذا لا يؤدي بنا الانطباع الأخير الى تأمل « المنارات » التي اضاءت طريق الانسانية . فقد احتفظت ذاكرتنا بمجموعة من الروائع الفنية المتفاوتة في قيمتها المتألفة في ألوانها . والمعروف عن معارض الرسم أنها تضم « لوحات منتقاة » تذكى فضول الزائر الذي يخرج منها بانطباع غامض واعجاب متباين وحساس مختلف . فليس هناك من تقارب بين فن التصوير الذي يوقفنا على اعمال ثابتة محددة وبين الحركة الموسيقية أو الخطابية التي نحاول أن نجرفنا في تيارها . ولهذا كان أصحاب المدرسة البرناسية قد جمّدوا الفكرة السائلة في قوالب متبلورة برافة .

. . .

وكان غريباً ذلك النهج الذي نهجه الشعر حينما هجر الميدان الذي اختص به ، وأقلع عن موارده الطبيعية ليتغذى بعناصر لا تمت اليه بصلة .

والشعر ، في الاصل ، موسيقى وتصوير . وكان الأقدمون على علم بذلك . فالشعر نشيد والكلمة صورة . ولم يأتف الغنائيون من الشعراء ان يحافظوا على الصيغة النحوية للعبارة ، وعلى منطق الأفكار . فكانوا اقرب الى النهج العقلي . ونذكر منهم على سبيل المثال هوراس وماليرب بل وبودلير ايضاً . إلا ان الرومانسيين في كل الازمنة ازدروا التعبير عن الأفكار ولجأوا الى الانحاء الحسي والتأثير اللوني والجرس العاطفي والى تلك الهالة التي تنتشر من موسيقى اللفظ ويتعذر تحديدها لكنها تنفذ في القلب كما ينفذ العطر في الفؤاد . وفي كثير من الأحوال ، كانت الفكرة عند اعلام الرومانسية حجة يتذرعون بها ليفتحوا قصائدهم ثم يستسلمون الى مد الألهام الهاديء ، كما هي الحال عند لامارتين ، أو يصدحون بالقطعة الغنائية التي اطلق عنانها ، كما هي الحال عند هوغو . كان ذلك في عهد الرومانسية البطولية . وقتئذٍ لازم الشعر الغنائي ايقاع النثر الخطابي وترصع بالنشايه والاستعارات واهتز اهتزازاً عاطفياً وربما تحمس للأفكار التي اوردتها . لكنه ، مع هذا ، بقي يحترم المنطق وتركيب العبارة وخواص المفردات وعبقرية اللغة . كما حافظ على تلك السمة التي انفرد بها الشعر والتي تجعله قبل كل شيء نشيداً ينشد . فتنام الأبيات في صفحة الكتاب وكأن لحياء لها ، ولا قدب فيها الروح إلا في ذاكرتنا . ولا تنتعش إلا حين توقظ في نفوسنا موسيقى باطنة . ولقد وجدت الكتابة للنثر فقط واجتمعت الكلمات وتوثقت بوثائق تقليدية وقواعد نحوية . ووضعت بصيغة رموز مسطرة حتى يتمكن الفكر من الاستغناء عنها . لكن الأبيات التي تلقى

اللقاء ويتغنى بها الناس انما تخضع الى ايقاع يطبعها في ذهننا ويمزجها في حياتنا الفكرية مزجاً .

وقد طرأ على الشعر الفرنسي ، بعد اعلام الرومانسية ، تحويل تميزية رئيسية هي الانتقال من الغنائية المنشودة الى الغنائية المكتوبة . وربما حصل هذا التطور ايضاً عند اليونان في الفترة الاسكندرانية ، وعند الرومان زمن الامبراطورية . ويرجع هذا التغير الطاريء الى طريقة الابداع اكثر مما يرجع الى تذوق الجمهور او بتعبير آخر الى نمط الانتاج الشعري لا الى نمط استهلاكه . ولعل قصائد ملارميه واتباعه قادرة على البقاء في حافظة بعض المعجبين، ولكن هل يمكننا ان نتصور طريقة نظمها على نحو يختلف عن طريقة صانع الفسيفساء، بلهجات متكررة وتنقيح مستمر وجد متواصل مثلما يفعل فنان التصوير الصغيرة او بالاحرى ذلك الصانع الذي يحفر المعادن الثمينة او الصلبة ؟ وما من شك في ان لامارتين لم ينظم مقاطع « البهيرة » او « اناشيد الانتقام » بهذا الأسلوب . ولو فرضنا انه قد اصاب مخطوطاته بعض التنقيح الذي يظهرها بالمظهر اللائق للعلماء المختصين في المكتبات العامة، لما تناول هذا التنقيح التفاصيل أو الإضافات التي يقوم بها الفنانون الزخرفيون ، بل هي تعديلات جذرية اشبه بتعديلات المهندسين البنائين . فيعمل جانب كامل من البناء محل جانب آخر وتزول بشطبة قلم قطعة أو قطعتان من القصيدة لتشغل مكانها قطع جديدة انطلقت طلقة واحدة من الهام الشاعر . وهكذا يندفع الشعر اندفاعاً مستمراً قوياً لا يكبح جماحه سوى تركيب العبارة والوقفات والأيقاع ، كما هي الحال بالنسبة الى الجملة الخطابية . والقافية ذاتها لا تجتذب الانتباه اليها انما هي تندمج ببعض الشيء في التيار الموسيقي . وسواء كانت هذه القصائد مثيرة عارمة ، ام



جليلة فخمة ، فانه لا يوقفها تباطؤ حركة اليزاع الذي يسطر على الورق ، بل هي  
تطغى وتحطم السدود من حولها ، حين تفيض نفس الشاعر حماساً لمراودة .

لقد عني اصحاب المدرسة اليونانية عناية فائقة بالشعر المكتوب والنظم  
المحفور حفراً بريشة النسر في طرس متوسط الحجم أصابه كثير من التنقيح .  
وعلى القاريء ان يمعن فيه النظر . وأن يعاود قراءته كلما استسلم الى هذه  
الأبيات وانقطع عن متابعة الفكرة المتوارية خلف الألفاظ الملونة تلويحاً  
شديداً أو تلك التي تزن رنة موسيقية مجلجلة . ولتخيل قارئاً يتلو على الناس  
قصيدة « قابيل » للشاعر اليوناني لو كنت دويل . ولنسمع هذه القصيدة الصاخبة  
ينشدها أحد ممثلي المدرسة الرومانسية بصوت جهور ، كما كان يفعل الممثل  
المسرحي مونه سولي . ليس بمكنة المستمع حينئذ ، مهما أوتي من النباهة ، ان  
يهيمن على ذلك السيل المتلاحق من الصور ، وعلى تلك اللعنات المتدفقة . وان  
يساير الأفكار في مثل هذه الموسيقى المتقطعة ، شأنه في ذلك شأن المستمع  
الى قصائد اسكيلوس في مجموعة اورستيس اليونانية . ولم يفت الشاعر الفرنسي  
ان يأخذ عنها لما نظم ابياته العارمة نظراً الى صلة القربى التي تجمع بين قريخته  
وبين البهلات التي وجهتها آلهة الانتقام الى اورستيس قاتل أبيه . وقصيدة  
الشاعر الاغريقي هي خلاصة صور عنيفة إستمدتها المؤلف من أساطير قديمة  
جداً حينما أخذت خشونة الغرائز الأولية تثير دهشة الناس إبان إنتشار اولى  
مشاعر المحبة والعدالة بينهم . فأعادت هذه المسرحية الى فترة بربرية فظة  
انسانية بلاد اليونان التي هذبتها أشعار هوميروس وصقلتها . وهي تذكرنا  
بالوحوش الضارية والحيوانات المفترسة وهي ترح في حرية الصعراء لا كما  
نشاهدها في المتاحف حيث تظهر بظهر أليف لاعظمة فيه أو تبدو بالهيئات

الضخمة التي خلعها عليها الفنان باري . وثمة علاقات كثيرة بين وحوش الشاعر لو كنت دوايل ووحوش النحات . فنحن ندرك فيها نفس القوة في التعبير عن غنف العرائز متمثلة في العضلات ونفس البساطة في تصميم الحركات . كما ان اسلوب الأديب يحاكي اسلوب التماثيل البرونزية ، فأبياته المركزة ضمت حركة عارمة تكثفت في قلب واضح . وكأن الحياة الباطنة التي ترتعش فيها قد تجمدت هذا التجريد القاسي الذي نصيبه في التماثيل القديمة .

وما من شاعر او كاتب ، في ذلك الجيل الذي نشأ بعد عام ١٨٥٠ ، لم يستلهم التصوير او النحت فيما يبدو . حتى ان بعض الشعراء مثل غوتيه ، حذوا حذو المصورين في وصفهم الطبيعة . فظهرت لوحاتهم الأدبية وكأنها رسوم أدرجت في اطار ذهبي . وهناك كتاب ، مثل الأخوين غونكور ، مارسوا نقل الأعمال الفنية الى الأدب . وقد تبعث مؤلفاتهم على الملل قبل أن تثير الرضى ، لأنها تكثرت من استعمال الأساليب التصويرية الظاهرة ، ومن الكلام العامي الذي يتداوله الفنانون في مراسمهم . فترقى بالصفات حتى تصير أسماء ، وتستخدم العبارة المفككة .

ولكي نبلغ جوهر هذا الشعر وكيانه العميق ، علينا ان نتقصى الوسائل التي توصل بها . وبدورنا بحثنا حينئذٍ حول الصفة اليونانية التي تكشف لنا ، على نحو لا يقبل الشك ، انها استمدت نماذجها من الفنون التشكيلية . وكان جوزيه ماري دوهريديا قد افترط في تقليد المصورين والنحاتين ، حتى امسى ديوانه « الغنائم » شبه بمجموعة من التحف النادرة التي صنعها رجل من الهواة يعتز بها لأنها ذات تقنية بارعة . ففي هذا الديوان ألفاظ وعبارات أخذت عن الشعر القديم ، ووصف للمقاتلين اليابانيين ، ونقوش معدنية على طريقة يزانلو ، وبعض

لوحات . بل ان هنالك قصائد صُغت تصميماً جليلاً رحباً ، كتلك التي  
تحدث عن هانيبال او كليوباتره فتضم في أبياتها الأربعة عشر الموضوع بكامله  
ضمن حدود ضيقة ، وكأنها قطعة من العاج محفورة او منقوشة نقشاً بارزاً .  
فالديوان بمائل لديوان هوغو « اسطورة العصور » ولكن بصورة مكثفة .  
ولقد مهدت لوحات هوغو التاريخية الواسعة الى مثل هذه التحف الصغيرة التي  
يضعها اصحابها في صندوق زجاجية . وكان على الشاعر هيريديا ان  
يصفى تلك القصائد الرحبة من قصصها ورموزها وفلسفتها العامة التي كانت  
تعتبر الأحداث تاريخياً يعيد نفسه ، على رأي المؤرخ كينيه أو المؤرخ الملهم  
ميشليه ، فلا يبقى من كل ذلك سوى الصور المتبادرة .

وتتألق بعض أبيات « الغنائم » تألق المينا أو الذهب المحفور في علبة  
مجوهرات . واليك هذه القصيدة التي نقشها الشاعر الصانع ويقول فيها :

واني صُغت الياقوت واللؤلؤ والزمرد  
كما يفعل الصانع الذي سجل اسمه في كتاب المجلّين  
أمثال رويز وأرفي واكرمينيس وبسيريل  
وثنيت عروة الأواني وطرقت افاريزها ،

وفي الفضة والمينا الذي تتألق صفائحه  
« طفقت أصور وأنحت » مجازفاً بنعيم الآخرة ،  
باخوس الثمل ويحي ودافائي الصبية التي أخذت على حين غرة ،  
بدلاً من تصوير المسيح فوق الصليب ، ورسم القديس على سفوده

وجلوت وجوه السيوف العديدة  
وزهوت بهذه الأعمال الشيطانية  
وخاطرت بنصبي من الحياة الآخرة

ولما دنا أجلي  
أردت كما فعل الراهب جوان الأسباني  
ان أموت وبيدي مبخرة من ذهب أنقشها ،

ليست هذه القصيدة لوحة تصويرية بل هي قطعة من المينا الموشاة بالذهب . ولم يتخير الشاعر الفاظه استناداً الى صورة حقيقية أو خيالية بل نظم أبياته على نحو ما ينقش الصائغ اثناء أو صندوقاً . على طاولته حجارة كريمة يتألف منها انتاجه ، كالياقوت والزمرد والمينا والحديد والذهب والفضة ، ينتقيا فادرة الوجود ساطعة الألوان قاسية الملمس . وكان عليه أن يرصع الياقوت واللؤلؤ وان يضع المينا في اطار ذهبي . حتى انتهى به الأمر الى صندوقة ثمينة زواياها محكمة الصنع . وتكاد تسمعنا القوافي الأفرنسية ضربة الأزميل كما تسمعنا المقاطع اللفظية صرير المعدن تحت وطأة المبرد . والشاعر الصائغ فخور باكتشاف مثل هذه المواد النادرة التي يركبها تراكيباً ماهراً بأسلوب مدهش فيه كثير من الجدة وفيه تنوع وصعوبة . إذ كان لابد له من ان ينظم اللؤلؤ وان يلون المينا وان يثني المعدن وبطرقه ويحفره ويزينه وان يصقل الحديد . وكيف تسنى له ان يعرض هذا اللفظ المنمق؟ لعله تصفع تاريخاً لصناعة الزخرفة فالتقط فيه بعض الأسماء المتألقة تألق المجوهرات مثل روين . أرفي . اكرمينيس . بسيريل والراهب جوان الأسباني ... بالإضافة الى بعض

اللوحات التصويرية كلوحة باخوس ودانائي التي وجدها صالحة لتزيين جوانب الصندوقة . ثم رغب الشاعر في ان يجعل تلك الفسيفساء اللفظية تحلق وتنطلق كيلا تبقى مجرد الهبة يتلها برؤيتها الناس خلف لوائح زجاجية ، وكيلا تكون القصيدة مجرد عمل بارع من اعمال الأدب . فتذكر انه يدين بالمسيحية وانه دنس فناً كان قد نشأ في خدمة الطقوس الدينية . فانكر على نفسه اعماله المسيح فوق الصليب أو القديس اللوران الذي استشهد على السفود ، لما اظهرنا على موكب باخوس وصورة دانائي الفتاة التي اخذت على حين غرة ( وهنا يعبر جرس القوافي الفرنسية تعبيراً حسناً عن ندامة المؤلف ) . فتوجب عليه ان يضمن المقطعين الأخيرين تعهداً يكفر به عن طيشه الآثم . وتغيرت فجأة لهجة القصيدة . و طرح الشاعر آلاته واحجاره الكريمة من مبرد وذهب ومينا . واعرب في ابيات ثلاثة اعراباً قوياً عن كرهه لما فعل عندما دجلا وجهه السيوف وقام بعمل من اعمال الشيطان مجازفاً بنصيبه من اليوم الآخر . وتطلعنا خاتمة القصيدة في نبوة هادئة مطمئنة على شيخوخة الفنان التقية الصافية وهو ينقش مبخرة يضمنها روح المسيحي المؤمن الذي يدعوا ربه حتى يقيه عذاب النار .

ولم تكن تلك الخاتمة متوقعة . بل انها فرضت فرضاً على الفنان الذي لم يراد ان ينظم شعراً لا يكون عملاً لفظياً صرفاً . وهي خاتمة يتقبلها القارئ قبولاً حسناً ، لأن شاعرنا اشبه ببيكلائو أو تيسيانو الذي سخر عبقريته لينشد الفراعنة الجلياة او يتغنى بالقوة المتحررة من القيود ثم مات ويده الازميل أو الريشة ، خلفاً وراءه صورة لم تتكامل تمثل النزول عن الصليب ، خليقة بأن تزين ضريحه . ويبدو فيها جسم المسيح بنفس الروعة التي تجلت بها اجسام



الابطال الشداد أو ملامع فينوس . وثمة تكلف واضح في هذا التلاعب اللفظي وهذه المقاطع الساطعة الرنانة وهذا الجمع بين الصيغة اللغوية والشعر النافر . فلا يمكننا اعتبار تلك القصيدة نموذجاً يحتذى في بساطة النظم ، أو صدق التعبير وسذاجته .

. . .

في القرنين التاسع عشر والعشرين ، اي في الازمنة الحديثة ومنذ الثورة الرومانسية ، بدأت تتوثق الروابط بين الفنون الادبية والفنون التشكيلية . وقد ينبغي لنا ان نضيف ايضاً الفن الموسيقي ، اذ سيطرت الموسيقى في القرن التاسع عشر على ذلك العالم العاطفي المؤثر الذي تنطلق فيه النفس بشكل خيالات واوهام تتألف من الحان والوان ومشاعر . ولم يتوقع فنان من فناني الفكر والعاطفة ان يبلغ انتاجه ذروة الجمال بعيداً عن رعشات الموسيقى . وفي هذه العهود التي تلازمت فيها الفنون الثلاثة من شعر ولون ونغم ومزجت مملذاتها ، كان من الطبيعي ان تكون الموضوعات والتأثيرات والمبالغة في التجديد مشتركة فيما بينها وفي اساليب متباينة . ويبدو هذا الاشتراك واضحاً بيناً حين نقرأ صفحة من صفحات النقد الحديث . اذ يتجاوز الناقد دائماً الحدود الفاصلة بين تلك الفنون الثلاثة ويستمد شروحه من مقارنات موسيقية وخصائص تصويرية ورموز شعرية . وهو غالباً ما يتقصى المقاصد الخفية التي يتضمنها العمل الفني . ومثل هذا الدمج الارادي والمشروع في الاعجاب الذي يحلله الناقد يصبح على جانب من الخطورة عندما نرجع الى اصول هذه الفنون وتقنياتها الاولى . ولقد نتج عن هذا المزج في الاساليب بعض المحاولات الفاشلة التي سببها تجديد مفرط تعرضت له تلك الفنون . اذ بلغ ببعضهم حب

التجديد في فن الشعر والالوان، الى ان يطالبوا الكلمة بالتعبير عن انماط خاصة من العواطف والاحساسات ، وان يلتصقوا منها اللون والموسيقى ، أي كل ما هو غريب عن اللفظة ذاتها . كذلك رأى المصورون ان باستطاعة الالوان ان تفصح عن امور مختلفة متنافرة يشيرون اليها في مقدمات متحذقة .. بيد أن اللوحة التصويرية نفسها لم توضح هذه الامور ايضاحاً صريحاً. فهل من عجب أن يتردد الجمهور ، مهما حسنت نيته ، حينما يقرأ صفحات من الادب لا تعبر مطلقاً عن المفاهيم التي تعبر عنها الكلمات عادة ، وعندما يشاهد لوحات لا تمثل مطلقاً العالم المرئي الذي من أجله وجد هذا الفن ؟ وما من ريب في أن الجمهور صادق دائماً وحسن الطوية . فهو اذا رغب في سماع الالحان قصد داراً من دور الموسيقى ، واذا اراد ان يشاهد صور الانسان والطبيعة ذهب الى المتحف أو المعرض ، واذا احب ان يصغي الى همسات القلب الانساني طالع ديوناً شعرياً. فهل يجوز لنا أن ننهي عليه باللائمة حين يؤثر أن يبقى كل فن في نطاقه ليعالج موضوعاته معالجة حسنة ، بدلاً من أن يطالب احد الفنون بموضوعات يتناولها فن آخر على نحو افضل ؟

## الفصل السادس

### دمج الألوان الأدبية والفنية

- ١ -

واقعية القرن التاسع عشر تبحر الأدب الى ميدان الفنون - هوزمانس  
راوئي بصري - نشوء الرمزية - أثر الفنون التشكيلية في فن الكلام .

ان ظهور « الواقعية » في التصوير ، التي اتى بها مصورو المناظر في  
القرن التاسع عشر ثم توطدت دعائمها بفضل روائع جيريكو و كوربيه ، يبقى  
ثورة عميقة الجذور طويلة الأمد في التصوير الفرنسي . وأنه ليدهشنا ان تتأخر  
الواقعية حتى ذلك القرن في بسط سلطانها على المدارس الفنية لأنها تستجيب الى  
رغبة اساسية كامنة في نفس كل مصور ونحّات تدفعه الى « محاكاة » مظاهر  
الحياة وبالتالي الى نسخها نسخاً محكماً . ولم يخل تاريخ الفن الفرنسي ، منذ اقدم  
العصور ، من الفنانين الواقعيين . لكن اتجاهات اخرى ، في عصر النهضة ،  
ناوأت ذلك الميل الطبيعي في فنون التقليد . إذ أدت سيطرة النزعة المثالية  
اليونانية - الرومانية ، وهيمنة الفكر على الفنون الأدبية ، الى وضع صناعة اللون  
والحجر ، ولو بصورة ضمنية ، خارج نطاق الشعر وفي منزلة ادنى منه . وبدأت لغة  
المادة ، وهي لغة الصناعات اليدوية ، بعيدة عن ميدان التفكير الذي انفردت  
به الألفاظ . والراجع - عدا بعض الحالات الاستثنائية - ان جمهور القرن  
السابع عشر لم يعتبر لوحات بوسان مساوية في منزلتها البديعية لمسرحيات راسين .

مع ان المصورين وقتئذٍ قد رغبوا رغبة الشعراء في عرض حوادث التاريخ وتحليل اهواء الأنسان . والنتيجة الأولى لظهور الواقعية التصويرية انها حررت هذا الفن من ربة الأدب . والنتيجة الثانية انها جرت الأدب الى ميدان التصوير . وهكذا فان واقعية القرن التاسع عشر ، قد تميزت عن الواقعية المعهودة في جميع الأزمنة ، بانها بصرية ومادية . فهي تريد ان تحملنا على الاعتقاد بحقيقة ما تعرض علينا ، وان يكون وقعها في النفوس معادلاً لوقع النموذج الذي نحاكبه . وتلك هي الحقيقة النظرية البديعية للمصور . ولقد سعى الروائي بدوره الى ان يجعلنا « نرى » مناظره وأشخاصه ماثلة للعيان .

وكان بلازك منذ تلك الفترة واقعياً . ولكن لم تكن له بعد واقعية الفنان المصور . فهو كثير الوصف إلا أن وصفه تحليلي غني بتواكم عناصره يتروك في النفس انطباعاً شديداً وتأثيراً فاعلاً عن تضخم الأشياء . فغلبت عنده أبسط الأمور وكأنها خيالية مروعة تحيط باضطلال هائل كما لو كانت من رؤى الأغلام . ثم اتبعه روائيون صوروا غناذجهم في وضع النهار فكانت نظرهم دقيقة بينة . وعني كثير منهم برسم الماذج والمواقف والمواقع رسماً حياً . وبعضهم من صمم قصصه مثل فلوبيير وزولا ، وضع صفحاته الوصفية على طريقة الواقعية الأولى التي نادى بها كوربيه . فكانت لوحاتهم متينة تتجلى فيها حقيقة راسخة ، لكنها ، بغض النظر عن مزايا أخرى تحلت بها ، توصلت بوسائل التصوير ولم تصل الى ما وصل اليه هذا الفن من تأثير في النفوس . لأن التحليل اللغوي البطيء يحول دون بلوغ ذلك الانطباع الكلي والآني الذي هو من خصائص النظرة الانسانية . ولما ادرك الروائيون مثل بوديه وغونكور وموباسان ، في صفحاتهم الأدبية ، خفة الاسلوب الانطباعي ورشاقته ثروا في روايتهم حوراً

متحركة نابضة بالحياة واضحة المعالم . فلم يعد الكاتب بحاجة الى ان يروي لنا سيرتها . و كثيراً ما لجأ فلوبيير الى استخدام هذه الطريقة في كتابه « التربية العاطفية » ، حيث صور لنا ابطاله بخطوط قليلة وسجل الأحاديث العابرة التي كانوا يتبادلونها ، فيشعر القاريء انه امام رسم من رسوم غافارني أو فوران ، وتحت الرسم شرحه الخاطف السريع . والواقع ان تلك الصور المختصرة والأحاديث المفاجئة هي كل ما يحمله المرء عادة من ذكريات بعد اجتماعه بالناس . وعلى هذا النحو تماماً ، نحن نرى الأشياء والاشخاص . أما وصف بلزاك الملح الشديد ، فهو اقوى وأثقل من عالم الظواهر الذي نعيش فيه .

على أن الواقعية ، وإن خفّت وطأتها وازدادت تألقاً بفضل الاسلوب الانطباعي ، سرعان ما شعرت بالوهن والضعف . لأن الميدان المرثي يتألف من صور بديهة لا تتجدد ولا تقنى ولا تتحول الى اوهام مبهمه الحدود . بل ان النقل الأمين للحقيقة يفيد المصور ويحدو به الى ان يكون عنه مشاهداً للواقع . وحينئذ ينطلق الفنان من اسره ويجري خلف بعض النزوات التقنية، فيكون لهذا الانطلاق من السحر ما يجعل الفن يتلاشى خارج قيود الواقعية وقوانينها . ويبرز المصور اسلوبه الجديد إذ يميز في الطبيعة بين حقيقة الظواهر - التي لا تنضب - وبين حقائق رفيعة سامية عثر عليها في ثورات ميتافيزيكية ، الى أن يأتي الحين الذي يبتعد فيه الجمهور عن عاداته البصرية العريقة ابتعاداً يجعل الفنان على أن يطرح جانباً كل ما قلّبه به الطبيعة . وأخيراً تعترف السريالية صراحة بازدياد الواقعية التي كانت تزال مستبدة بأعمال المجددين ولو من طرف خفي . وهكذا انفصل الفن عن الكون المخلوق ، لا ليكون تنمة له ، بل لينشئه نشأة جديدة . هذا كل ما في الأمر . وليست السريالية إلا عرضاً قافهاً من اعراض الحياة الفنية ، شأنها شأن



كل نظرة بديعية لاتعتمد على روائع الانتاج . ولم يبق من جميع ذلك الهراء الذي ملأ المراسم والمقاهي سوى ملاحظة واحدة تهيمن على الفن الحديث الذي يتخبط في الفوضى ويتلمس طريقه في الظلام ، وهي أن الفنانين ، وبخاصة مصوري القرن التاسع عشر ، باتوا ينقادون انقياداً متزايداً للجانب الحسي الصرف من فنهم ؛ هذا إن كانوا صادقين أي إذا كانوا يستجيبون الى نوازع خفية لا الى نزوة صبيانية من نزوات التجديد . فاستبد بهم اللون في خاصته المادية ، تلك الخاصة التي تفقد دائماً شيئاً من نضارتها وحيويتها عندما تندرج في مجموعة كهوى منظمة . كذلك أخذ الكتاب يعنون بالواقع الحسي للألفاظ ، من لون وجرس وإيجات مختلفة . وراحوا يزدرون كل تصميم مجرد وكل أداة من أدوات الوصل التي تصوغ الفكرة المنطقية صياغة لفظية .

وكان هوزمانس احدهم هؤلاء الكتاب الافرنسيين الذين اهتموا بالأسلوب اهتماماً بالغاً . فاستثمر غاية الاستثمار وخارج حدود العقل جميع قدرة اللفظ على التعبير عن مختلف الاحساسات ، في روايته الشهيرة والغريبة معاً والتي سميت بحق « خلافاً للمألوف » . وموضوع القصة فريد مضحك ، مافي ذلك شك . لكنه تافه ومتعب لو أنه لم يزود الكاتب بالأفكار التي ساعدته على الحديث عن الألوان والعطور والطعوم وعن اسلوب الشعراء من فيرجيل الى مالارمه ، حديثاً يسبب الدوار في رأس القاريء . وبدهشنا أن تعجز قريحته الفياضة عن البحث في الأصوات . ومجموعة الألوان هي التي اثارت طبعاً اهتمام المؤلف على نحو خاص . فكان قبل كل شيء قصصياً من طراز بصري . ونحن نعلم أنه منذ جولته الأولى في ميدان الأدب ، قد وجه دعاءً شهيراً الى « مملك الفسيخ » . وهنا يدرك القاريء ، لاهلة الأولى ، ان فن الوصف عند هوزمانس لا يتخذ

موضوعاً نجعله . بل هو يستهدف اظهارنا على مهارة الكاتب في تصوير كائن  
نعرفه حق المعرفة . ومطلع الدعاء فغم رائع : « ثوبك ايتها السمكة مزيج  
من الوان الشفق ، فيه زنجار النحاس العتيق وفيه الذهب القائم الذي يكسو  
جلود قرطبة وفيه لون الصندل والزعفران الذي يعالو اوراق الشجر ايام  
الحريف » . وتلك صور مألوفة رغم اللهجة الملحمية الفخمة . ثم تنضب الكلمات  
التي تعبر عن اللون فيلجأ المؤلف الى اصباغ المصور الزيتي يقول : « والى جانب  
الصفرة العائمة وعفرة تراب مقاطعتي يهودا وكاسل ودكنة الظلال التي لفحها  
وجه الشمس وخضرة الأصباغ التي استخدمها الفنان شيل وسمرة الألوان  
في لوحات فان دايك ... تتألق حمرة المياه وبريق معدن الكروم ونضارة  
البورتقال في شهر آذار » . وتلك هي قائمة الأصباغ عند تاجرها . وتعتبر هذه  
الأسماء للفنان المصور فقط عن الألوان التي تخرج من فوهة الأنابيب قبل ان  
يبسطها على لوحته . ومن هنا تتضح لنا بعض العقبات التي تعترض سبيل النثر عندما  
يريد أن يكون بصرياً ، إذ ينبغي له ان يحمل المفردات ما لا طاقة لها به وان  
يستخدم الألفاظ الساطعة . وإذا هو لجأ الى التعابير الصحيحة الفنية ، فقدت  
هذه التعابير في الغالب مزيتها التصويرية . وبذلك تؤول تجارب بطل الرواية  
المسمى ديزيسانت الى تمارين انشائية بالغة الدقة والتحليل . ثم يشور المؤلف على  
سطحية النزعة الواقعية المحضة . فيتناول الطبيعة على نحو معكوس . ويحل محل  
الحقيقة البسيطة المألوفة ، صوراً مصطنعة فريدة . وتأتي النعوت والأوصاف  
في غير استعمالها العادي فتكون اكثر حرية في ذلك الكون المنكوس . ونحن  
نرى مثلاً سلحفاة صنعها أحد الصاغة تحبو على سجاد ديزيسانت وقد علقها فوق  
تجمل فوقها بريق الذهب وتلألأت فيها أزهار صُنعت من أحجار كريمة . وتتوالى

حينئذٍ أسماء تلك الحجارة في صفحات وصفحات . حتى اذا نضبت الجواهر المعروفة التي توحى أسماءها بالألوان البراقة ، استمر الوصف وهو يعدد مفردات . صعبة القراءة يستحيل على القارئ حفظها . وقد تعقبها أحياناً تعاريف فيها صور بصرية وملاحظات لاذعة . لكنها غالباً ماتكون غير متوقعة وضعيفة الأجزاء باللون .

ثم ان أسماء الحجارة الكريمة لم تأت على اندفاع هويز مانس ، كما لم تستند ثقافة ديزيسانت المفرطة . وتتعاقب ثمانية صفحات من الألوان في موضوع الزهور ، سواء منها الأزهار التي صنعها يد الانسان وقلدت بها الأزهار الطبيعية ، أم « الأزهار الطبيعية التي تحاكي الزهر الصناعي . وهنا يتقدم المؤلف بمجموعة من الصفات والتشابه تثير في ذهننا الدوار إذ يعتزينا الأعجاب حين ندرك حقيقة التكلف وجانب التصنع في الطبيعة . فنرى قطرات الندى فوق قطع من الحرير جعلت على شكل اوراق الزهور ، او نشاهد على العكس زهوراً غريبة كأنها حفرت في صفحة من التوتياء أو في لوحة ملونة . إلا أن الكاتب قد اغفل الإشارة الى هذه الزهور واطهارنا عليها . وكفت رشيته عن التصوير لأنه أخذ بطرافة بعض الأسماء وبالتشابه المضحكة التي استدعتها في خاطره بعض الأشياء غير المألوفة كأنبوب المدفئة أو ذنب الخنزير أو اطراف عبد تالفة . فصاح متحمساً « ويلي » وطارت نفسه فرحاً ، واندفع مسعوراً خلف الألفاظ ، وبلغت صورته حد الشذوذ ، وبدأ بالهذيان ، وغرق عقله في رؤى محومة . وهل بنا من حاجة الى القول ان احلام هذا المعتوه المسكين لا تهز مشاعرنا مطلقاً ؟ وذلك لأن صورة قد سببت لنا المتعة نظراً لغرابتها المفاجئة ، لكنها غير معقولة . وهكذا بقي المؤلف في حيز التلاعب اللفظي .

واذا هو تناول الأحاساس الذوقية ، استعار أكثر تشابهه من لغة الموسيقى . فتنعم البطل ديزيسانت بسمفونيات من الطعوم ، وصبت الشراب في اقداح صغيرة صنابير جعلت في دنان ضئيلة « وصدق في فمه ارغن » . وحينئذ تتعاقب صفات ذوقية وموسيقية تصف انواع الشراب . فيحدثنا المؤلف عن آلة الكرنيط ذات الغناء الحاد الخملي ، ويصير خمر الكوميل بوقاً يحن في الحانه ، ويغدو شراب النعنع واليانسون نايماً حلو الطعم مقللاً ، يصيء كالفراخ صياء عذياً . واغلب هذه التشابه سهلة يسيرة تختلف باختلاف الأشخاص . لأن آلات الجوقة الموسيقية تتميز بطابعها نيزاً يجعل من السهل الأبحاء بها بمجرد تسميتها . لكن عددها المحدود لا تتيح للمؤلف ان يطبق انعامها على جميع الطعوم التي لا تقع تحت الحصر . على أن ذلك الأمر لا يعيق ديزيسانت عن متابعة حديثه ثابت الجنان « فيعزف لسانه أنعاماً صامتة وموسيقى جنائزية فضمة ، أو يسمع في فمه لحناً منفرداً يصدره شراب النعنع ، أو لحناً مزدوجاً تسببه خمور اخرى مثل الفستبرو والروم وما الى ذلك ... » وقد يكون هذا المزيج المضحك بين نوعين من الألفاظ مدعاة للتسلية في بعض الأحيان ، لكنه لا يقنعنا بصحة الوصف . ونحن ندرك في نهاية المطاف كيف ينبغي لنا في مجال الوصف ، ان نتصرف في المعاني ، لأن الصفات اللفظية تقريبية ويختلف مضمونها باختلاف الأشخاص . وتستعصي العطور على اللغة استعصاء الطعوم . على ان مثل هذه الصعوبات لا تقف حائلاً في وجه ديزيسانت . ويتبعه المؤلف في تجارب الشم غير هيّاب . وكان سرب الخمر قد زود صاحبنا بأرغن تصدح فيه الطعوم . أما الآن فتقدم له طاولة التواليت وما علاها من قوارير العطور المختلفة الآلة التي تعزف الروائع عزفاً . ومن المسلّم به « انه تمكّن من حاسة

الشعير كما يتمكن الموسيقي الماهر من آله ، . فشرع ينظم بمرشته الحانا من العطور ، مثلما يؤلف الفنان سمفونيته . واستطاع الكاتب ان يسميها حسب مصادرها . لكنه عجز عن الاجاء بها ، كما لو وصف لنا عالماً كيميائياً امام انابيبه . وهكذا امتنعت الروائع عن الوصف لأنها امور قائمة بذاتها على حد تعبير الكيميائيين . وكيل يعاود هويزمانس الحديث عن انغام الطعوم ، لاذ بالنقد الأدبي ليصور لنا العطور ولجأ الى بوسويه وفيكتور هوغو وبوالو من اجل تحديد العطور الكلاسيكية او الرومانسية . الا انه لم يطلب اليهم ذلك عندما حدد مذاق خمرة الكوميل او الوبسكي . وقد يتفكه القاريء بمثل هذه البهلوانية ، على صعوبتها . وكيف يمكن لهذه المفردات الغريبة وتلك التشابه المستهجنة ان تصير ثراً عبثاً بينما لا يثير ذكر اسم الورد او الليلك في نفوسنا سوى عطر فاقد النضارة ؟

تبدو هذه التصرفات اذن ثقيلة سمجة ، وكأنها مزاح لا يبعث على الضحك . وربما أدت الى الاشمئزاز لولا مهاره المؤلف الفائقة . وقد يكون الحديث في هذا التلاعب اللفظي عديم الفائدة ، لكنه يهد لنا السبيل الى فهم النزعة الرمزية . ويبين لنا ديزيسانت كيف أن المدرسة الواقعية في اعتمادها المطلق على الحواس ، قد ملت الحقيقة المألوفة ، فتجاوز الفنانون تلك الأوصاف والنعوت المحدودة ، المصنفة تبعاً لحواسنا ، وسعوا وراء عالم مثالي تكون فيه الألفاظ قابلة للتبادل بين مختلف الميادين الحسية ، وتنقل فيه النعوت من حاسة الى أخرى . وحينئذٍ صار بوسع الأديب أن يخلق عالماً شعرياً يتحول فيه من احساس بصري وسمعي الى غيرهما من الأحاساس ، غير متقيد بنظام معين . ألم يتصرف مالارميه ، صنو ديزيسانت ، بالأحاسيس التي انفصلت عن الأشياء لينشيء منها عالماً



وهيّا معتمداً على قدرة الأيحاء اللغوية؟ وقبل أن يختم هوزمانس قصته الشهيرة يأخذ بتصنيف مكتبة بطله . فيطلعنا على المؤلفين الذين يؤثرون على غيرهم، ويخلص مالارميه باعجابه العظيم . والصفحة التي يفرد لها هي أبلغ تعريف للمدرسة الرمزية . وهي في الوقت ذاته ، خلاصة تلك التجارب الفريدة التي قام بها لكي يصور الاحساسات تصويراً أدبياً . يقول هوزمانس : « لقد أدرك مالارميه بثاقب نظره أوجه الشبه البعيدة التي تصل بين الأشياء . فجمعها في الغالب بكلمة واحدة تشير ، عن طريق القياس ، الى شكل الكائن وعطره ولونه وسمته الرئيسية وبريقه الخاص . ولو أنه سمي الشيء باسمه الصريح لكان عليه أن يضيف نعوتاً عديدة مختلفة حتى يبرز جميع جوانبه وملاحه . فهو لا يذكر صراحة وجه الشبه الذي يستقر مباشرة في ذهن القاريء ، عن طريق القياس ، حين يفهم الرمز . وبالتالي لا ينتشت الانتباه في كل صفة من الصفات المتعاقبة التي تفصح عنها النعوت الواحد تلو الآخر ، بل ركّزها في لفظة جامعة ، نشأ عنها مظهر وحيد شامل و « كيان متناسق » كما هي الحال بالنسبة الى اللوحات التصويرية » .

والخلاصة أن هوزمانس قد حلّل هذه الأحاسيس المتباينة التي نجملها رمزية مالارميه في لفظة واحدة هي نقطة التقاء الصفات المتنوعة التي تتجارب فيما بينها . وصاحب كتاب « خلافاً للمألوف » ، يُعدّ قطعاً من أعظم الكتاب الأفرنسيين الذين شغفوا بجمع النعوت . وقد عُني بالصور النادرة أكثر من عنايته بالصور البديهية . لكنه لم يحملنا أبداً على الاحساس بأمور السمع والشم التي أظهرنا عليها . فأطرقنا بحديثه وبهرنا ولم يهز مشاعرنا كما لم يقنعنا بصحة وصفه . ولغة الشعر ، حين تستند الى تشابه مشبوهة مثل تشابهه ، لا تستطيع أن تستجيب

الى الشرط الأساسي المطلوب في كل لغة ، وهو أن تكون وسيلة للتفاهم وان تستخدم المفردات التي اتفق الناس على مضمونها .

لكنه يتوجب علينا ان نبين كيف مل الشعر الحديث سهولة الصور التي كان يلهم بها . فراح يتقصى ، خلف وضوحها البديهي ، رمزية جديدة غير متوقعة . ولما كان هذا الموضوع يقتضينا كثيراً من الاسهاب والتفصيل ، فلا بد لنا هنا من الاكتفاء ببعض المؤلفات الشهيرة . لأن غرضنا ايضاح أثر الفنون الجميلة في تطور فن الكلام وبيان الدور الذي تؤديه الآثار والتماثيل واللوحات في تحول المثل الأعلى الأدبي منذ شاتوبريان وشينيه حتى مالارميه ، ذلك النجم الخفي الذي لا يزال يلزم الشعر في تطوره ، جذاباً وخداعاً كالسراب الثابت المتجمد .

## - ٢ -

فيولين والكلمات التقريبية - نظرية بوداير في التجاوب الكوني - رمزية مالارميه - النزعة السريالية - كيف تخلى الأدب الرمزي والتصوير السريالي عن رسالتها التقليدية .

قد يحدث للفنان المصور ، في آخر النهار ، وفي أعقاب جلسات طويلة امام نموذج ، ان يلقي فراشه متعباً وان يفتتن فجأة بما توحى اليه صفحة ألوانه وقد سُحقت فوقها معاجين الأصباغ النقية فاندجبت في ألوان متقاربة بقعاً ساطعة متداخلة حافظت على صفاتها . في جانب الصفحة ألوان حادة مفرطة في حدتها ذات بريق معدني او كيميائي فج . وعلى مقربة منها أصباغ أخرى تتداخل فيها محدثة مزيجاً له طابعه الخاص . وفي وسط الصفحة انبسط اللون

الأبيض وعكس ضيائه او شعوبه على ما يحيط به من الألوان الترابية أو من يريق اللك . فانبعث من هذا الحليط المؤلف من ألوان باطعة واخرى قائمة تنافر مباغت او تقارب ممتع . لقد كانت الصفحة الأداة التي مزجت فوقها فرشاة المصور مختلف المواد لتبحث عن الألوان الصحيحة ولتحدد القيم التصويرية ولتهيء اللمسات التي تألفت منها اللوحة . وقبل لحظة ، انتظمت الأصباغ في مجموعة ، وساهمت في ايجاد توافق لوني ، خاضعة لاستبداد الواقع وقواعد الانسجام في التصوير . لكنها تبدو الآن على صفحة الجوز ، عارية ، بعيدة عن كل تعبير ، لا ينازعها الرسم في إجتذاب انتباهنا ، بل هي تشغل ساحة البصر . ولا يدخل في هذه الألوان العربية أي فضول فكري أو عاطفي يمنعنا من الاستمتاع بها . ويتساءل المصور ، في نهاية المطاف ، وبعد ان تراخى جهده ، هل تكون لوحته المفضلة كامنة في تلك الفوضى من المواد الثمينة المتألقة؟ وهل تتناقض اللذة الحسية التي يحدثها اللون النقي بسبب العوامل والملايسات التي تخضع لها حتى تعبر عن فكرة ما؟ والفنان الموسيقي أيضاً يشعر بمثل هذا الانطلاق عندما ينقل أصابعه ، حرة من كل قيد ، على ملامس آله . فيستسلم لألحان مسعورة ، نشوان بتلك العاصفة التي جمعت به . ونحن ندرك حينئذ انقياد الموسيقى والتصوير الى دوار اللون والغناء . فيغفل المصور النزعة « الواقعية » التي هي دستور الأسامي ، ويشور الموسيقي على قواعد اللحن والانسجام . ولم لا يصيب الشعر مثل هذا الاغراء وهو الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بالموسيقى والتشكيل ؟ فيطرح جانباً الأسلوب الذي يقيد ، والمادة اللفظية التي ينظمها النحو ، وكل هذا الرداء الفكري الذي يخضع لصيغ المنطق وسيطرة الحقيقة . وهكذا حاول فن الكلام ، على غرار الفنون الأخرى التي هي اقرب منه الى المادة ، ان يتحرر من جميع هذه

القيود . وبذلك أتبع لنفس الجيل الذي عاصر ازدهار النزعة الأنطباعية في التصوير والموسيقى ، ان يشهد المحاولات المذهلة التي قامت بها المدرسة الرمزية . وكانت مدرسة البارناس قد اهملت ذاك الجانب الخطابي من النزعة الرومانسية . واغفلت جميع مبادئها الفكرية . ولم تحتفظ إلا بالرغبة في التصوير مع اتقان الاسلوب . وفي قصائد سولي برودوم الفلسفية ، لم يستطع سمو التفكير ان يضيء تلك الألوان الرمادية المجردة التي اشاعها في شعره المرن مرونة النثر . وكان بإمكان الشعراء ان يستمروا في معالجة الافكار ، شريطة الا تحافظ هذه الافكار على وضوحها المألوف . وكان ينبغي للصور ان تمنح المفاهيم المجردة شكلها ولونها ، ولو ادى ذلك الى انطباع غامض . ولم يكن بوسع الصور ان تستبقي بدايتها الفجة كما كانت الحال عند الروائيين الواقعيين ، أو في الشعر البارناسي المنعوت نحتاً . ويلاحظ في الصفات الخاصة وفي التعابير الصحيحة دقة لا تطاق بسبب بدايتها المادية التي سرعان ما تصبح عامية وبالتالي مبتذلة . ولهذا دعا فيرلين الى استعمال المفردات التقريبية التي تخلو من التحديد الدقيق والتي ينتقها الأديب « بسهولة متعمد » . كما أثر اللون الغامض المبهم على اللون الواضح . وفضل النغم المناسب على الايقاع الصارم . ونحن بإمكاننا ان نذهب الى ابعد من ذلك اذا استقر بنا المطاف في هذا الميدان الوسط الذي تتداخل فيه احساساتنا الواضحة . لأننا نعلم ، عن تجربة ويقين ، ان الصفات المتباينة في طبيعتها قد تتشابه وتندرج عند اللزوم في لفظة واحدة شاملة تعبر عن الصوت واللون والطعم . وتصير اللغة ، مهما كانت حسية في الأصل ، قادرة على الانطلاق من عبودية الحواس ، وتحويل النعوت اللفظية من نطاق حسي الى

نطاق آخر . وهذا ما افصح عنه بودليو في قصيدته « الاستجابة الكونية » التي يقول فيها :

« ان العطور والألوان والأصوات تستجيب لبعضها  
وكأنها اصدااء بعيدة تندمج وتتداخل »

والحجة التي يستند اليها في قوله هذا هي قدرة الألفاظ الوصفية على  
تخطي حواجز العالم الحسي :

« فهناك عطور نضرة مثل لحة الأطفال  
« عطور عذبة كأبواق الرعاة ، وعطور خضراء اللوت  
كالروج » .

وخلاصة القول : ان القاعدة التي تعتمد عليها نظرية « التجاوب » هي  
مرونة النعوت اللفظية . وعندما دعا فيراين في قصيدته الشهيرة « الفن الشعري »  
الى اختيار المفردات بسمو متعمد ، كان يدرك تمام الإدراك ان لاشيء يقضي على  
الرمز مثل دقة الرسم ووضوحه . إذ لا يبقى مجال الرمزية حينما تكون الأشكال  
بيئة والتعابير صحيحة ، وحينما لا تحيط بالأشياء حالة يسبح فيها الخيال . وعندئذ  
لا تستطيع ومضات الفكر ان تزلق إلا تحت جناح الظلام في صور غائمة تنبعث  
منها حقيقة خفية تلازم ذهن القاريء بسبب غموضها وإبهامها . ويكون لها وقع  
الموسيقى اكثر من وقع التفكير الواضح . وتكتشف هذه الحقيقة بعد ان  
ان تنجلي الصور اللفظية في عقل القاريء . ذلك هو قانون الأبداع في مثل هذه  
المدرسة الشعرية . اما الطريقة المألوفة في الإنتاج الفني عامة فهي الانتقال من  
الفكرة الى التعبير . إذ تتوفر للفنان ثروة لفظية وعدد من المقاطع الموسيقية



التي تتجاوب مع احساساته . فينتقي منها ما يشاء . وتكون وسائل التعبير في خدمة الموضوع الذي يعالجه المؤلف . وليس لهذا الموضوع فائدة ما ، إذا لم يكن من واجب الشاعر ان ينظم قصيدته لأطلاع الجمهور عليها . إلا ان الرمزيين يكررون دائماً ان معنى القصيدة بكامله رهن امر القاري . ولذلك يجعل الشاعر مضمون قصيدته مستتراً قدر الامكان كيلا يتدخل متطفلاً في مؤازرة القاري ، صديقه المجهول . لكن الشاعر لم يتمكن من جمع ابياته دون ان يستهدف هذا الذي نسميه بـ « الفكرة » . كما انه يتوجب على الفنان الذي ينقش معادنه الثمينة ، وينظم لآلئه وحجاراته الكريمة ، ان يتصور مسبقاً الشكل الذي يؤول اليه انتاجه سواء كان تاجاً أو عقداً أو صندوقاً . ومن الجلي ان تلك الفترة من الأبداع هي اخرج الفترات واصعبها إذ يشعر فيها المؤلف بارتباك اثناء بحثه عن علة لمنظومته . وهو يتناول عادة موضوعاً مكملًا مطروحاً . ويشق عليه ان يستخدم الألفاظ في سبيل الأفصاح عما يعجز عنه الكلام ، مثلما يشق عليه ان يقرّب بينه وبين القاريء بواسطة اللغة الرمزية . وهكذا بات افضل موضوع شعري ان يتحدث الشاعر عن عجزه في التعبير .

ولا بد لنا هنا من أن نذكر قصيدة مالارميه بسبب كمال اسلوبها وقيمتها المنهجية . قال :

« هل يستطيع هذا النهار البكر . الحي . الجميل

ان يمزق بضربة جناح نشوى

قلبك البعيدة القاسية المهجورة التي تراودها تحت الصقيع

برغبة في تخلاق لم ينطلق . بيضاء كركام الثلوج الشفافة ؟

فوق سطح البحيرة . تمّ عبوز يذ كزانه هو  
الكائن الرائع الذي حاول أن يتحرر عبثاً  
لما تألق ملل الشتاء العقيم  
ولم يتح له أن ينشد بهاء موطنه المثالي .

ولسوف يهز بعنقه الطويل هذا الاحتضار الأبيض  
الذي فرضه الفضاء على الطائر الذي أنكره .  
لكنه لن يتخلص من هول تلك الارض التي علق بها ريشه .

فقد اشبحاً شدة بيضه الناصع الى ذاك المكان  
وتجمد في عاطفة الازدراء وكأنها حلم بارد  
اشتعل به التم في منقاه العقيم ،

مثل هذه القصيدة تفتن اللغوي ، استاذاً كان أم طالباً . فيجد فيها  
الاستاذ ، وخلف كل كلمة من كلماتها ، مادة للشرح والتعليق ، كما لو كان يترجم  
شعراً لليوناني بندار أو نشيداً من أناشيد الجوقة في مسرحيات سوفوكليس .  
وقد يتراءى له المعنى الحرفي الذي يصعب ادراكه لأنه سرعان ما يتلاشى في  
ايجازات غامضة . اما الطالب فانه يلقى في هذه القصيدة نموذجاً ثبت في لغة  
فرنسية منمقة ، لتلك الفسيفساء اللفظية الشائكة التي اجتمعت في تطبيقها عندما  
كان يؤلف مواضيع يونانية أو أبياتاً لاتينية . أما ما يتبقى في ذهن القارئ  
العادي الذي يتطلب المزيد من الايضاح ، بعد حل تلك الأحجية الحاذقة وبعد  
تركيبها من جديد ، فقد يكون بعض الافكار التي تذكره بنظرية برغسون .  
ويظل برغسون الفيلسوف الذي اعتبر الواقع تياراً ينساب على نحو مستمر  
انسياب الشعور الانساني . وبذلك أوجد تعليلاً للنزعة الانطباعية عند فناني

التصوير والموسيقى . ولسوف يبقى برغسون فيلسوف المدرسة الرمزية بقدر ما تسمح هذه الرمزية بتحويلها الى مفاهيم واضحة .

واذا تذكرنا أن الشعر ، كالحياة ، اندفاع خلاق وانبثاق عفوي وان المادة والموت هما الحياة المندثرة او هما الشعر الذي لم ينشد ، ادركنا معنى هذا الضياء الخفي الذي يغشى قصيدة مالارميه البيضاء بياض الثلج والذي يبين لنا كيف بقي طير التم مجمداً في صقيع الشتاء ولم يستطع أن ينجو منه .. « فالاحتضار الابيض ، و « البحيرة القاسية » و « الشتاء العقيم » و « التحلاق الذي لم ينطلق » ، كلها صور ورموز ثبتت ثبات كتلة الجليد وخلعت على القصيدة كآبة عميمة وكأنها نتجت عن كارثة كونية لا يملك لها المرء دفعا . فاكسبت القصيدة قسوة تزدري كل مقاومة مثل قسوة الصقيع . ولا يجرؤ الناقد على أن يعن في عرض ملاحظاته التي قد تؤدي الى جعل تلك الایمات العابرة صلبة عامية ، بينما يزداد وقعها في النفوس كلما ازدادت غموضاً . ولا بد لنا من أن نبدي اسفنا على أن هذه الصورة الرمزية الاساسية للشاعر الذي تحطم في تحلقه ، لم تستطع ان تعبر عن طيران التم وسقوطه بصرخات أشد تأثيراً من هذا الجليد المجازي الذي يجمد الطير في مكانه . كذلك لم يكن الاسلوب الرمزي موفقاً في موسيقى بعض الابيات التي لا ترتاح اليها الاذن ، وفي بعض الصور التي لا تخلو من التكلف . وثمة عبارات بلغت من الغرابة حداً جعل ايقاع الوزن وجمال الصورة عاجزين عن أن يجدا لها مبرراً أو أن يسدا مسدها .

« شبح شده بياضه الناصع الى ذاك المكان ،

لقد خلا هذا البيت الفرنسي من الموسيقى . ونفرت الاذن من سماعه ..

وبانعدام اللحن الذي يستر غرابة اللفظ ، أدى هذا النثر المتصنع الى ايراد معنى تافهاً . والفن الذي لا يفتأ يجري وراء الصعوبة لا يلبث ان يتعب انتباه القاري . بل يثير سخريته اذا هو خيب ظنه . فيصبح لزماً على موسيقى الابيات أن تستر عبارات سيئة التركيب ، وصوراً مبهمه ، وتراكيب عسيرة غير مألوفة . وهل استطاعت موسيقى هذه القصيدة أن تسبب انتباهنا حتى تجعلنا نغفل زلاتها؟

ثم انه ليس من السهل أن نشرح « التجاوب » الذي يشيره جرس الالفاظ في نفوس القراء . فلكل امرئ انطباعاته الخاصة في هذا الميدان . وباستطاعتنا مع ذلك أن نجاذف بملاحظة واحدة وهي أن الشاعر قد ألح طوال قصيدته على الرنة الحادة للحرف الفرنسي ، الذي ندر كـه في جميع قوافي المنظومة ، وبخاصة في البيت الأخير الذي يتكرر فيه خمس مرات . فيحقق لنا القول أن ملارميه قد علّق أهمية تعبيرية على هذا الحرف الصوتي . وان ترداده كان مقصوداً . على أنه ينبغي لهذا الحرف ، بلا ريب ، أن يدعم الصور البصرية الواردة في القصيدة . وهي صور تحمل لوناً واضحاً يفصح عنه تواتر الالفاظ التي تصف بياض الشتاء المتجمد . ولم يخل النص الافرنسي الا من كلمة « الثلج » . بينما وردت في القصيدة مرادفاته جميعاً كالصقيع والجليد والاحتضار الابيض . وطير الـم . وفي كل من هذه المرادفات الفرنسية يظهر الحرف الصوتي : « أفلا » يمكننا القول بأن نبوة هذا الحرف الحادة تثير في خاطرنا تغريد الهزار في ليالي الصيف الحارة أكثر مما تبعث فيه صمت مناظر الثلج الكامدة ؟ ولنا أن نعتمد على رأي الشاعر رامبو فهو حجة في الموضوع . وقد اعلن في قصيدة له شهيرة حول الحروف الصوتية ان لون الحرف A أسود ، بينما الحرف E ابيض . والحرف I أحمر ، والحرف U أخضر ، والحرف O أزرق ، إذ يقول :

٨ I لون الارجوان ، لون الدم المفلوظ . هو ضحكة الشفاء الجميلة

ساعة الغضب أو ساعة النشرة والندم ،

وها نحن قد ابتعدنا عن منظر الثلج . والثابت لدينا حقاً هو أن هناك  
تردداً كثيراً وآراءً جذافاً في تلك « الاستجابات » بين الألوان والاصوات التي  
حدثنا عنها بودلير . ولا يعني قولنا هذا اننا ننكرها . كل ما في الامر اننا لانرى  
فيها تعبيراً طبيعياً . وبما لاشك فيه أن الطريقة الرمزية تتمتع بقيمة شعرية  
لامثيل لها بفضل قدرتها على الابعاء . الا ان الامور قد تكون اصلح حالاً  
لو كان الشاعر اكثر حيلة وكان القاريء اكثر تساهلاً . اذ تزداد صعوبة  
الاسلوب حين يغدو الكلام متكلفاً وحين يضطرب الاتفاق حول معاني  
الاشارات اللغوية .

وقد بلغ شعر مالارميه الغاية القصوى في البحث عن التعبير . فجرح  
الكلمات وقيمتها الموسيقية وجميع إيجاباتها النفسية لم تستنفد كل الطاقات التي  
فكر الشاعر في استخدامها . ولئن كانت اللفظة صوتاً ، فانها ايضاً اشارة  
مكتوبة أو مطبوعة . انها حبر يخطه الكاتب على الورق . بل هي رسم يؤول  
الى احداث رمزية تنبعث من مجرد صف الحروف . ولقد روى لنا اتباع  
مالارميه بلهجة الدهول او الاعجاب ، كل حسب حرارة إيمانه ، ان استاذهم ،  
ساعة موته ، كان ينظم قصيدة لا يتضوع منها عطر الشاعرية بواسطة الموسيقى  
او السحر اللفظي فحسب ، بل ايضاً بواسطة هيئة الكلمات وتسطيرها على القبر طاس .  
فراينا بعض الصفحات ترتب ترتيباً طباعياً يجعل القاريء يتأثر بإجاثات أجزائها  
الحالية ومشكل فقراتها وميل سطورها . وهنا قنوط الرمزية وتفرط .



وتبسط للعيان ، وبشيء من التعدي ، طابعها المتكاف . إذ لم تكن الكلمة في الأصل إشارة مكتوبة ، بل كانت صوتاً ملفوظاً . ولم تتدخل الكتابة إلا في سبيل نجدة الذاكرة حين تسهو . ولم يأخذ الناس بأسلوب الطباعة ، وهي الكتابة الآلية ، إلا من أجل مضاعفة الافادة من مزايا المخطوطات . ثم ان الألفاظ في ميدان الشعر قد حافظت على خاصتها الغنائية . فلا يقرأ المرء أبياتاً - بل ولا عبارات نثرية - من غير ان يسمعها ذهنياً . فاذا سئلنا جديلاً بوجود دفن خطي ، أو فن طباعي ، فانه يتصل فقط بالإشارة المكتوبة ، ولا شأن له باللفظة الغنائية . ولو ان الأبجدية بقيت أمينة على اصولها - وهي رسم الواقع - لأمكننا ، بعض الشيء ، ان نجد علاقة ما بين شكل الكلمات وبين الصور التي تفصح عنها ، ولكن باستطاعة « الكاتب المصري » - الذي أقتنى مثاله متحف اللوفر - اذا هو نظم الشعر في بلاط الفراغة ، ان يتغنى بفصول السنة وتقلبات الليل والنهار مستخدماً التشابه بين حروفه الهيرغليفية وبين صورة الشمس والقمر . لكن حروفنا الراهنة اشارات اصطلاحية عاجزة بجد ذاتها عن كل إيجاء مرثي . وبوسع الشاعر برامبو ان يلصق لوناً خاصاً بكل من الحروف الصوتية الخمسة . ولعله تذكر في ذلك كتاباً مدرسياً ازدان بالصور الملونة . إلا ان رأيه هذا شخصي صرف . ولم لم يظهرنا على الوان الحروف الساكنة العشرين ؟ ان تلك الاشارات الرمزية التي استطعنا ان نتبع تطوراتها عبر العصور ، تخفي عنا اصولها ولا تجعلنا نرى سبباً لتعليل رسمها الا سهولة نقشها على الحجر أو تدوينها على الورق . ثم ان توزيع السطور ، وشكلها المتوازي ، وخالو الصفحة في بعض اجزائها ، وعلامات التنقيط ، وكل هذه التدابير التي نقوم بها لتكون الصفحة مرتبة ترتيباً منتظماً ، متناظراً ، منسجماً ، لا يضيف شيئاً يذكر الى قيمة النشيد الشعري . كذلك

لا تتضمن الكتابة المطبوعة أو المخطوطة تلك القدرة الإيحائية التي تتضمنها الكتابة الموسيقية وهي ترسم بعض الشيء مجرى اللحن وتدل على غنى الجوقة وتبين الإيقاع . وقد تشير بعض القصائد من تسطير أبياتها الى اللون الأدبي الذي تتصل به ، الا ان هذا التسطير لا يؤدي الى تأثير عاطفي ولا يدل على الصور والأفكار . والشعر الذي يعنى في الابتعاد عن ينبوعه الأول — وهو القلب الانساني — ليُعنى بأمور يهتم بها الخطاط أو عامل المطبعة ، انما يدل على انحطاط وهرم . والكاتب الذي يلتفت الى مثل هذه التفاصيل عندما يسعى وراء موسيقى الوزن والأسلوب الملائم ، انما يضل في مواضيع قافية حقيرة . ولا شك في ان هناك فناً للخط والطباعة كما يوجد فن للتجليد وفن لصف الكتب فوق رفوف المكاتب . لكن ديزبانت نفسه ، حتى في اوقات شططه السخيف ، لم يقل مطلقاً بان مختلف صناعات الكتاب قادرة على ان تتحول الى حدائق تبت فيها الرموز وتثمر . والشاعر الذي يستغرق في شؤون تخص الطباعة ، يغفل وظيفته الأساسية وهي الغناء .

ويعتبر ستيفان مالارميه نهاية الطريق — وهو طريق غير نافذ — الذي سلكه التيار الأدبي منذ شينيه وشاتوبريان خاصة . وهما يقفان في بدايته . وكان الكاتب الأخير ، وهو سيد النثر الشعري ، قد استحدث اسلوباً جرت عليه النزعة الغنائية عند الشعراء والكتاب . وثبت هذا الاسلوب لمدة قرن من الزمان . ونحن يكفيننا ، عقب ذلك المجهود الشاق الذي بذلته الرمزية لتحمل الكلمات اكثر مما تطيق من المعاني ، ان نذكر عبارة لشاتوبريان حتى نتبين عقم طريقة مالارميه . وقد وردت هذه العبارة في خاتمة الرسالة التي بعث بها الى فونتان ، والتي اتينا على ذكرها سابقاً . وفيها صورة أخذت عن وصف فيرجيل

لنهر التبر الذي تكسبه امطار الجبال لوناً وحلا . يقول شاتوبريان : « ولطالما تخيلت ، وانا أتأمل امواجه العكرة تسيل تحت سماء صافية ، حياة نشأت وسط الزوابع فليس يفيد النهر ان ينهي مجراه في ايام صحوة ، لأنه يبقى مصبوغاً بمياه العاصفة التي شابت ينبوعه » . بالبساطة الصورة ! وبالسمو ايقاع العبارة ! ففيها موسيقى عريضة ناعمة ترافق وصف منظر رائع وحياة عاطفية مثيرة . وماذا يستطيع احذق الشعراء ان يضيف الى سحرها ؟ ولنفرض الآن عبارة ، على طريقة مالارميه ، تدمج الصور والأفكار في كتلة لفظية مغلقة يراد ان يكون لها وقع الرمز ، كما في هذه الأبيات :

« موج النهر الذهبي وقد اثقلته العاصفة  
بوحل جبال « الأبنان » التي حفرها ينبوعه  
يمزج زرقة السماء بصفاء الآلهة .  
ويذكر الساعة التي تآلق فيها حبه الناشيء »

هذه الرباعية الضحلة خلت من الشاعرية ومن الغموض . إلا ان هذا لا يعنيننا وغايتنا هنا هي دراسة الأسلوب . فالتشبيه الطبيعي الذي اتى به شاتوبريان غداً متكلفاً . وربما ادى هذا الجهد الشاق في سبيل نظمه كلمات جامعة الى احداث اسلوب شعري قوي الأثر . لكنه اسلوب شخصي غير مألوف . بينما كان نثر شاتوبريان يوضح الفكرة ببساطة تامة . ولا شك في ان الأدب خاضع لقانون التحول المستمر الذي لا يمكن تفاديه . لكننا نتساءل ما هو التقدم الذي احرزه القرن التاسع عشر بين اسلوب الكاتب الكبير الذي لجأ الى « المقارنه » التقليدية وبين اسلوب الرمزيه التي تعتمد على مبدأ التجاوب الخفي بين الصفات الحسية وبين قدرة اللفظ على الانحاء ؟

ونحن لا نجامرنا الشك في صدق ما لا رمية وحسن نيته وجده الدائب .  
إنا ، مع الأسف ، لا نشك ايضاً في انه فشل في محارلاته . فلم يعوزه  
الاخلاص الى الأدب ولا البيان ، ولعل سر اخفاقه الجائر كامن في عيب من  
عيوب النظرية التي قام عليها شعره .

. . .

كانت الرمزية اول من نادى بنظرية الأدب القائم بحد ذاته . وفيه  
نحلت لغة التخاطب والكتابة عن رسالتها التقليدية وهي ان تصل بين فكرين :  
الفكر الذي صدر عنه الشعر والفكر الذي تلقاه . فاصبح للكلمات قيسة خاصة  
مستقلة عن الافكار التي تفصح عنها . وغدا الكتاب ابداعاً مطلقاً وخاتمة لهذا  
الحلق المستمر الذي يشكل حياة الكون . ومن العبث حينئذ ان نجد علاقة  
بين الكتاب وبين مؤلفه . اذ ان القصيدة بعد نظمها وانفصالها عن صاحبها ،  
كما ينفصل الوليد عن والدته ، تحيا حياتها الفريدة على مر الزمن . فلا تعيننا  
مقاصد المؤلف ، بل تتقبل القصيدة جميع الشروح والتأويلات التي تثيرها في  
اذهان القراء اثناء وجودها .

وكيف تم هذه النظرية ان تستقر وان يقبل عليها الناس ، وهي التي  
تناقض تناقضاً كبيراً الرسالة الأصلية التي وجد من اجلها الكلام والكتابة ؟  
ألم يحدث ذلك بدافع مقارنة جديدة بين العمل الأدبي والعمل التشكيلي ؟ فالبناء  
الأثري يتجرد عن صاحبه حتى اننا لا نفكر بالعلاقة التي تربطه به . فيبقى متصلاً  
بمبادئه وطريقة استخدامه ، معبراً عن مدنية ما وعصر من العصور ، لا عن  
آراء أحد الأفراد . أما النحت والرسم فانها يحملان ، بصورة اوضح ، طابع

العبرية المبدعة . وهما يعربان لمن يحسن الإصغاء اليهما ، عن اسرار شخصية . لكنهما ، في علاقتهما مع الجمهور ، يقوَّمان ويفسَّران بغض النظر عن المقاصد الكامنة فيها . ذلك لأن الانتاج الفني يبدو ماثلاً للبيان وكأنه جزء من الطبيعة . فلا نستقره عن مصدره . ولا يهم زائر المتاحف بالفنانين ، ما لم يكن ممتهاً التاريخ . بل يتجه انتباهه الى النموذج الذي اوحى بالعمل الفني اكثر من اتجاهه الى المؤلف حسب واقعية الصورة التي اخذت عن النموذج . ثم أن هناك تبايناً كبيراً بين الشيء المجسم الذي هو امامنا وبين الأفكار الخاطفة العابرة التي قد تصدر عنه . فنسبح لأنفسنا بالحكم عليه دون الرجوع الى استشارات والى اجاث سابقة . ونقومه تقوياً عفويّاً ، كما نؤله تأويلاً شخصياً . فلا يتراءى لنا ان نستقريء الخواطر التي استلهمها المؤلف . ويتقبل الفنان تقبلاً حسناً كل ما يوحى به عمله من شروح وتاويلات ، حتى تلك التي لم يتوقعها ، شريطة ان تنطوي على نية صادقة . وأخيراً ان لغة الاشكال تختلف عن لغة التخاطب اختلافاً يجعلها لا تتناقضان أبداً تناقضاً صريحاً . ومن المتفق عليه ان جميع هذه الملاحظات التي أوردناها تنطبق قطعاً على الفن الموسيقي .

وهكذا تنزع الرمزية الى اعتبار الانتاج الأدبي مستقلاً عن صاحبه استقلال الفنون . أو ليست الكلمات عندها صوراً وألحاناً ؟ وحقيقة الأمر ان الألفاظ لم تصبح كذلك إلا بسبب الجهد الذي يبذله الكاتب والمطالعة التي يلقاها من القارئ . فهي لا تزال اشارات اصطلاحية لا تعبر في الأصل إلا عن مفاهيم وأفكار محددة تحديداً واضحاً . ولو كانت اللغة كاملة ، لما وجدت إلا طريقة واحدة للافصاح عن الآراء . ولحالت دقة المفردات الصحيحة دون استعمال أساليب البلاغة أو الشعر أياً كان نوعها . ولا شك في ان الرمزية قد



جردت الألفاظ من كل مضمون حقيقي فلم تحتفظ إلا بالتأثيرات البصرية أو السمعية التي توحى بها . ولا شك أيضاً في أنها استمدت طابعها الخيالي الحالم الموسيقي الذي تريد أن تطبعه في نفوسنا ، من خارج الواقع الحسي والشعور الواضح . ومع هذا ، ظلت الكلمات على حالها بعد استعمال طويل ، مرتبطة بمعنى لا تنفصل عنه . وذلك حتى تؤدي الرسالة التي ألزمت بها . فلا يمكننا استخدامها إذا نحن بدأنا بتجربتها عن حقيقتها الصلبة . ويجوز للشاعر أن يعتمد على مبدأ « التجارب » ، وأن يحول النعوت من ميدان حسي الى آخر ، شريطة أن يبقى حذراً ، وأن يتفهمه القاري . إذ لا يرضى الناس بتلك النعوت المتشابكة عالم تدخل التفككة والطرافة في الحديث . وكان هوزمانس أفضل من استخدم هذه التراكيب اللفظية المبالغية ، وهذه التعابير المستعملة « بسهولة متعمد » على حد قول فرلين . ولا يعترض الذوق السليم على صورة الناحجة ، لأنها كانت تصدر عنه بلهجة غضوب . فنأت بها حديثها الغريبة عن التبذل والافراط المستهجن . فنحن ندرك عند دورقال وديزيسانت ثروة هائلة أشبه برسم الكاريكاتور نتيجة توتر عصبي في معديهما . والحقيقة أن هوزمانس مصور متطرف في واقعيته ، أقرب الى الفنان فان اوستاد الذي تتفجر رؤاه على طريقة فان غوغ .

ومهما يكن من أمر مالارميه . فانه لم يستهدف تلك الواقعية الحادة ولا ذلك الفن الملون المجسم بل كانت ألحانه ندباً من نوع رفيع . وكانت صورته ، تحت غشاء من الضباب ، ثابتة ثبات الجليد . وقد لا تكون تلك الموضوعات الغامضة إلا « عذراً » تعلل به الشاعر لنظم قصائده . ولكن أياً كانت ثقافة الموضوع في الشعر ، فان مجرد انتقاء الكلمات كمادة للتعبير أو وسيلة له ، لا بد وأن يذكّر الشاعر المهمل أنه يستخدم اللغة وأن في فكره شيئاً يريد الافصاح عنه

وبوسع عازف البيانو أن يجري أنامله على ملامس الآلة الموسيقية من غير أن يتبع نظاماً معيناً . وبوسع المصور أن ينوع الألوان من غير أن تقوده فكرة محددة . لكن الثروة الصرفة لا يمكنها أن تشير الا الى حالة من حالات الهذيان وللشعراء أن يعلنوا على الملأ أن أبيانهم لا تقيم وزناً للمعاني ، بيد أن اعجاب الجمهور المفرط لا يقبل بهذا الاهمال . ولذلك يتكالب المفسرون على النصوص المستعصية تكالب الذباب فوق نافذة مغلقة .

ان العلاقة بين الشعر وبين ما يجاوره من الفنون - كالموسيقى والتصوير - قد جرفته خارج حدوده . فاستقر في مقام غريب عنه ، واغفل خصائصه التي انفرد بها ، مهملًا الطابع الفكري للألفاظ ، مأخوذاً بسحر الموسيقى وانسجام الألوان . وفي المقابل ، رضي المصورون والموسيقيون بمعونة الأدب الذي اهتم بشرح الأعمال الفنية وتقويمها . لأن وقعها في النفوس لا يكون كاملاً ما لم نعمل فكرنا فيها ، وما لم نتناولها بالدراسة والتحليل . ولما كانت مادة الموسيقى والتصوير مستعصية على الرضوح العقلي وعلى التعبير اللغوي الذي يحورها بعض الشيء ، اكتفى النقد الفني بالمعاني التقريبية واستعمل « التجاوب » والمقارنات ، وكل العبارات التي تدخل الوهم في أذهاننا وترجع المتعة الموسيقية أو التصويرية الى موضوع أدبي وألفاظ بارعة . واصفى الموسيقيون والمصورون بأناء وصبر الى جميع تلك الشروح التي لم تخطر لهم مطلقاً . بل هم اعتادوا على هذه الشروح التي تمتدح صناعتهم وتضعها في اطار ميتافيزيقي عام . ثم توطدت في أوساط الهواة والنقد الرفيع الفكرة القائلة بأن الانتاج الرائع ينفصل عن العبقرية التي تبده . ولما كانت هذه النظرية اطراء للفنانين ، طاب لهم أن ينظروا الى مؤلفاتهم نظرة الأقارب المعذورين الى ولد لهم ذاع صيته بين الناس فاشتهروا

بفضله . وراحوا يتبنون أحياناً الأقوال التي ينسبها اليهم ناقد فني منهور .  
والخلاصة فانه لا يوجد مانع يمنع هذا التحالف بين الفنان وبين الناقد الذي  
يمتدحه ، ولو تدخل هذا الأخير تدخلًا مفرطاً في العمل الفني الذي  
يراد منا أن نعجب به . ولقد ارتضى التصوير والموسيقى تلك المداخلة  
التي ترقى بها الى أعلى درجات الجمال . فنتج عن ذلك الاعتقاد بان  
المؤلفين الآفاذاذ انما يعملون بدافع من اللاشعور . وان النقد هو الذي يستخلص  
الفكرة العميقة التي هي جوهر الانتاج . على ان هذه الفكرة العميقة لم تستبد  
بذهن الفنان اثناء عمله ، كما لم تتبادر الى المشاهد الهاري اثناء تأمله . وبعد ان  
يتم الانتاج الفني ويبتعد عن مؤلفه ، يحيا حياة مستقلة ويصبح بدوره مركز  
اشعاع ينعكس ضوؤه في النفوس انعكاساً متبايناً . فيكون بوسع الشروح  
الأدبية ان تشرذم اطاب لها الشرود عندما تتحدث عن الموسيقى والتصوير . إذ  
ما من تجاوب حقيقي صريح بين التعبير اللفظي وبين الحداث الموسيقي او  
التصويري . ومن تلك الفجوة التي تباعد بينهما تتسرب الى النقد جميع النزوات  
والأهواء . فتضفي على الروائع الفنية خيالات وعواطف تكسيها بهاء وسراً .  
ثم امتد الاستقلال النقدي الى نطاق الشعر بعد ان صار مألوفاً في مجال الفنون .  
لكن الانتقال من القصيدة الى شرحها يبقى في صعيد واحد ، بمعنى ان اللفظ  
هنا يفسره لفظ بمائل . ولو أدت اللغة وظيفتها على وجه كامل فكانت دقيقة  
دقة حرفية ، وكان التكافؤ بين الشعور والتعبير متساوياً ، لبلغت أحكامنا وشروحنا  
امانة الترجمة الصادقة ، ولأستطاع نثر الناقد ان يجلو الشعر الغامض حتى يصبح  
شفافاً ! إلا ان هذا الشعر نفسه قد توشح بتعابير مشبوهة ، لكنها تصويرية .  
واعتمد على ألفاظ ملتبسة ، لكنها موسيقية . وأودع جوهر الفكرة في كلام

مبهم ، لكنه جميل . وبذلك تغيرت رسالة اللغة . وتبدلت الغاية من الادب . .  
فيقبل الشاعر جميع ما يقدمه النقد من شروح بل لعله يطلب الى مفسريه ان  
ايوضحواله هذا الذي أراد الافصاح عنه . وعلى كل حال تنكر القصيدة كل قرابة  
لها مع مؤلفها . وتناسى الوشائج التي تربطها بنشأتها . وتترعرع في مخيلة القراء  
الذين تأثروا بما أصابوا فيها من لون وغناء . وعلى هذا النحو ، تضاع الأعمال  
الفنية الشهيرة في التاريخ بأضواء مختلفة على مر السنين ، وقد حُجبت  
أصولها بسبب بعدها السحيق . فتفتني شيئاً فشيئاً بآراء الأجيال المتعاقبة . لكنه  
يبقى من المستغرب حقاً ان يتوصل الشعر الحديث الذي ينظمه شاعر حي ،  
الى اسر القاريء بالغز ماثرة بمتعة وإسلوب مغلق وألفاظ استعملت في غير  
معانيها المألوفة وكأنها من قبيل الأحجيات .

وهنا ايضاً يخيّل اليّنا ان مرضاً من أمراض التصوير قد انتقل الى الشعر  
عن طريق العدوى . ففي اواخر القرن التاسع عشر لم يتجدد فن الرسم ، ابان  
تطوره المستمر ، إلا بتضعيته الكنوز التي جمعتها المدارس على ترادف الأحقاب .  
وتناقلها التعليم الذي كان ضئيلاً جداً . فطرحت الموضوعات التاريخية جانباً .  
وبتأثير النزعة الواقعية اغفل الفنانون الروح الشاعرية . فجعل النسخ عن الطبيعة  
محل الأبداع . ثم اقدم المصورون على تضحيات اجل واخطر كاللنظور والتعيم  
وصحة الرسم وكل ما يشكل قواعد الفن وبيانها .

ولم يبق على اللوحات إلا تركيب الألوان واثرها المتبادل ، شبه بذلك  
البقع التي فرشت على صفحة المعاجين المشوثة والتي تفتن العين لحظة . وبعد ان  
تخلّى التصوير عن جميع ما ضمى به ، راح يكتفي بذاته ويعلل النفس  
بالموضوعات التزيينية التي تعرض عن خسارته في القيمة التعبيرية . وقال النقاد في .

اللوحات الجديدة انها اشبه بالزجاج الملون أو السجاد أو الصناديق الموشاة بالمينا أو الفسيفساء أو الصحنون الفارسية أو المحارات الخ... وفي الحقيقة ، لم يكن هذا المديح إلا تجريحاً . فمن الجلي الواضح ان اللوحة لا يمكنها ان تكون إلا زجاجاً ملوناً عاتماً ، او قطعة من المينا قائمة ، أو سجادة ذات ألوان صارخة ، او فسيفساء وحلة ، أو محارة لا رونق فيها ولا حياة . ذلك لأن فتنة المادة الأولية هي التي تسبب جمال هذه الصناعات التزيينية النادرة اكثر من الطلاء الذي يعلوها . وضوء المحيط هو الذي يجعل لون القواقع متألّقاً . وقد خلا التصوير الزيتي من كل مادة ثمينة فهو يتألف من املاح كيميائية فجّة مبتذلة . لكن له ميزة واحدة تمنحه الأفضلية على سائر الأصباغ الأخرى ، وهي قدرته على محاكاة جميع الأجسام وتقليده لجميع الظواهر وتعبيره عن الطبيعة والأفكار . فاذا تخلّى المصور عن هذه الميزة ، هبط بصناعته ، واعرّض عن هذا الأمتياز الرفيع ليقنع بتأثيرات مادية تبذه فيها مهن أخرى ادنى منه .

كذلك طالب الشعر في استرداد حقوقه في الموسيقى واغفل في المقابل الرسالة الأولى للغة وهي التعبير عن الأفكار . والواقع ان اروع قصائد مالارميه لا تملك إلا موسيقى ضحلة . وان تخلّيه عن المزايا الطبيعية للتعبير اللفظي لم يعوضه ذاك الايقاع الضعيف في بعض أبياته ، وتلك الموسيقى الخفية التي تتطلب لادراكها كثيراً من الصبر ومن حسن الطوية . وبعد ان ينهل المرء مباشرة من ينبوع الالحان الحقيقية الدافقة ، فانه لا يرضى بمثل هذا البديل التافه إلا بشق النفس . وهو يود لو اهتزت افكار الشاعر قليلا ، عزاء له في هذه المعزوفة البائسة . لكنها لا تفعل ذلك . والشعر الصرف انما يبتغي التقاط بعض السنايل في حقل مجاور له ، مزدرياً الحصاد المشروع الذي ينبت في حقله الخاص .



ويبقى الفن الموسيقي غريباً عن الشعر ، رغم كل ماتدّعيه مدرسة مالارميه . لأن الشاعر لم يعد مغنياً يعزف على قيثارته . ولا يطيب له ان يستولي الفن الموسيقي على قصائده ليرافقها بالحنان وغناؤه علماً منه بان الايقاع الشعري الضعيف يزول في غمرة الآلات والنشيد الجارف ، وتضيع حينئذٍ مزايا تلك المادة الأولية التي يعمل بها الشاعر وهي الكلام المنظوم . وهكذا يبقى الشعر ، رغم كل ما قيل عنه ، لغة التخاطب والكتابة متصلاً بالمفاهيم المجردة . وهو يفقد فائدته الأساسية إذا ماتخلى عن رسالته .

وفيمّ التخلي عن خصائص تلك الإشارة اللفظية وهي الكلمة التي تثير في النفس ، على بساطتها ، دويّاً غنياً ؟ انها مظهر من مظاهر التفكير نشأ في ضوء الشعور الذي هو بالنسبة اليها مركز الكون . وهي تساير تحولات عالمنا المادي ومظاهر حياتنا العقلية التي لاحصر لها . وهي لغة العلوم والعواطف . تستطيع ان تصف الأعمال الفنية وتقلدها وتعبّر عن الافكار والهواجس وتوحي بها . وتعرض لجميع المواضيع فلا يغرب عنها شيء . وهنا تكمن ميزتها الكبرى على غيرها من وسائل التعبير . ثم يأتي الشاعر ويضعي بمثل هذا الغنى الفكري وبمثل هذه المرونة ليجعل اللفظة تؤدي عملاً موسيقياً تعجز عنه ! ونحن ندرك ان الشاعر الرومانسي قد يستبد به الاغراء الموسيقي فيثير الحماس بحرس الكلمات وايقاع الأبيات . وهو الذي خبر الأهواء العاصفة واستمتع بالأحلام الهادئة الرفيعة التي يسببها غناء الجوقة أو الموسيقى الناعمة . ولقد استنفد هوغو الطاقة الموسيقية في اللغة . وآخر قصيدة له في ديوانه « التأملات » وعنوانها « الى تلك التي بقيت في فرنسا » انما تقلد ، باندفاعها وحركتها المتصاعدة الهائلة ، ذلك الانطلاق الذي تجده في ختام سمفونيات بيتهوفن . لكن عبقرية هوغو الحارقة.

بذلت مجهوداً عظيماً حتى أتى الشعر بتأثير موسيقي . وغالباً ما قنع أتباعه من جماعة الرمزيين ، مثل مالارمييه ومدرسته ، بالحن اقل صخباً واقرب الى النفس تتردد بصوت خفيض وتتخللها عبارات يكسوها شيء من الغموض الحائر . القلوب ، وتغشاها تلميحات مبهمه تدغدغ القاريء القلق بهدهتها الساحرة . ويقول الرمزيون : ان على القاريء المتدرس ان يعطي مضموناً من عنده للنشيد الشعري . فقد تخلت الكلمات قطعاً عن معناها الحقيقي . ووقتئذ يتساءل الإنسان لماذا يصر الشاعر على استدعائها واستخدامها في امر لم تكن مهيأة له . ثم ان البحث المتواصل عن خصائص جديدة لها ادى الى حرمانها من صانمها الأساسية ومن وظيفتها التي انفردت بها ، ومن الهدف الذي وجدت من اجله . ولو قدمت لنا الرمزية روائع خالدات ، لبقى المرء مع ذلك حائراً في سلامة هذا الفن المؤسس على التصنع والمفارقات .

وما من شك في أن عدوى الرمزية قد انتقلت الى التصوير . فالمصورون أيضاً ، في تقصيم التأثيرات الجديدة ، حاولوا أكثر من مرة ان يتحرروا من الواقعية الحرفية وأن يطلبوا البناء السعي وراء معانٍ خفية مستترة خلف لوحات عادية . ثم توصلوا ، أمتعاً منهم في التجديد ، الى طرح كل هذا البناء الغني المتين ، والاستغناء عن قوانين صناعتهم ، كرسد الطبيعة رسداً صادقاً ، والأخذ بقواعد المنظور والتشريح ودقة الألوان وتوزيع الأضواء والظلال توزيعاً صحيحاً ، وكل ما جمعه تجارب الأجيال السابقة من ملاحظات نقلت عن الواقع ، فتألفت منها عقيدة الفن الراسخة وتقاليده المدارس وقوانينها الجامعة واعلامها الكبار . ولنا بحاجة الى تذكير القاريء بما توالى مؤخراً من أعمال فنية غريبة وليدة ذلك الأمعان في التجديد . وليس عجيباً

أن تثير تلك الأعمال مشاعر الدهول في غالب الأحيان . وكانت علة وجودها ، على الضبط ، أن تبعث حالة الدهول هذه في النفوس . ويطول بنا المقام في تعداد أشهر هذه المعروضات التي تتبارى في التصنع والتكلف . ولم يعوزها أصحاب النظريات لتشجيع هؤلاء المتنافسين . فتوفرت لدينا بالتالي العبارات التي تصفهم . والأسباب التي تبور انتاجهم . وترجع هذه التمارين المفسدة للواقع ، في مجموعها ، الى مذهب واحد يدعى بالسريالي ( أي مافوق الواقع ) . ويكفي هذا الاسم لتعريف النظرية . بمعنى أن الفن السريالي يشرف على الواقع من عل . وما من علاقة تصل لوحاته بمظاهر الوجود . بل هو لا يعتمد على الكون الذي خلق في ستة أيام . ولا يتم عمل الخالق . انما يريد أن ينفصل انفصالا تاما عما سبقه من التصوير الواقعي زهاء نصف قرن ، مصمماً على تجاهل الطبيعة نفسها أي النموذج الذي استلهمته المدرسة الواقعية .

مثل هذا التعميم له خطورة الانتماء . فالفنان الذي يقف أمام لوحته وبيده ريشته وصفحة ألوانه ويعتزم أن يرسم ، كيفما اتفق ، صورة تخلو من كل شبه مع العالم المرئي ، انما يذكركنا بذلك الكاتب الذي يريد استخدام الكلمات في مؤلفاته لكنه يتجنب اعطاءها أي مضمون متفق عليه . ثم ان التصوير الزيتي ، منذ بضعة قرون ، قد أحدث شيئاً فشيئاً صناعة ساهمت فيها الكيمياء والهندسة وعلم الضوء والتشريح وكثير من المهن الأخرى التي لاتعادلها قيمة . كل ذلك في سبيل أن يزود الفنان بالوسائل التي تساعد على تصميم الصور تصميماً يجعلها قريبة من الواقع ، لتوحي بالأشكال الحية والأجسام الحقيقية . ويشير تاريخ هذا الفن ، في جميع فتراته ، الى أن الغاية الوحيدة التي سعى اليها هي اظهار الانسان ضمن الطبيعة التي تحيط به . وعلى كل فنان يعمل بهذه الصناعة

ويفيد من أدواتها ، أن يقبل أيضاً رسالتها المتوارثة منذ قرون طويلة . فاذا هو  
أبى تقليد أشكال الطبيعة ومظاهرها اتخذ موقفاً لا يقره العقل السليم . وإذا  
امتنع عن محاكاة الجسد الحي وهيئة الأشياء وتوزيع النور ، فلم يستعمله  
ذلك المعجون الملون المزوج بالزيت والذي لا يقصد منه سوى تمثيل الصفات  
المادية على أكمل وجه ؟ وإذا أمسك عن اظهار الحجوم ، فلم هذه الفرشاة التي  
صنعت خصيصاً من أجل دمج الألوان المتقاربة ؟ وإذا رفض تحديد الخطوط  
المحيطة بالأجسام ، فلم هذه الريشة المدببة ؟ وإذا اقلع عن جمع قطعة من  
الطبيعة يلم بها بعصره ضمن تصميم واحد فلم يبسط لوحته على قماش تحتويه  
ساحة بصرنا ؟ وبكلمة موجزة ، إذا لم يقبل الفنان أن ينسخ العالم المرئي ، فلم  
يستعين بكل تلك الأدوات التي اوجدت لهذه الغاية ؟ وليس بكفيه أن يتجاهل  
القوانين الالهية والانسانية وأن يخرقها ، كالمنظور والتشريع ، أصول الرسم  
العديدة ، ليتحرر من تقاليد التصوير المتوارثة . بل ينبغي له أن يطرح كل هذه  
الوسائل التي وضعت ، على مر السنين ، في خدمة المصورين لتمثيل العالم المرئي . وهو  
إذ يستعملها متجاهلاً غايتها ، لا ينتج إلا لوحات لاحقيقة لها لا هدف ولا فائدة ولا  
جمال . وانئذ يتدخل اصحاب النظريات فيقولون ان السريالية لا تستهدف محاكاة  
الطبيعة لأن غرضها تزييني صرف . فهي تجعل التصوير اقرب الى صناعة السجاد ،  
أو رسوم الزجاج ، أو المينا أو الأواني الخزفية . لكن التصوير الزيتي ، في  
الحقيقة ، عاجز عن مجاراة هذه التقنيات التزيينية ، كما لا تستطيع صناعة السجاد  
نسخ الواقع . وميزتها انها تكتيف واقعيتها وفق طبيعة الصوف الملون . ولم يمنعها  
ذلك من ان تتخذ نماذجها دائماً من التصوير المعاصر لها . كذلك ليس بوسع  
الزجاج ، نظراً الى شفوفه ، وبسبب الفواصل الرصاصية التقليدية التي تجزئه ،

ان يجعل اصباغه ورسومه ملائمة للألوان الحقيقية الدقيقة . وقد احتس ، في عهده الذهبية ، من ان يضحي باشرافه الجميل في سبيل ادراك واقعية مستحيلة . وهو لم يعتمد افساد الأشكال ، استناداً الى مبدأ مسبق . إذ لم يكن في الأصل سوى نسخة عن التصوير المرافق له . والأمر كذلك بالنسبة الى صناعة المينا التي تفرض على الواقعية مقتضيات مادتها الصعبة وحواجزها المعدنية . وهذه اللوحات التزيينية جميعاً ، انما تبذل قصارى جهدها في محاكاة نماذجها مستفيدة من التصوير السائد في عصرها . ونحن لا نتوقع من فن الرسم المعاصر ان يماثل صناعات قديمة ترهقها تقنيات قاسية . ما الفائدة إذن من اساليب السريالية الملتوية ؟ انها تجعلنا نتحسر ، امام لوحة هيجينة ، على نعومة الصوف وتألق الزجاج والمينا الشبيه بتألق الحجارة الكريمة . هذا الى ان المادة الأولية للتصوير الزيتي ليست ثمينة بحد ذاتها ولا تمنح الناظر اليها اي متعة حسية . ولذلك تصدمنا اللوحات السريالية أو الوحشية المعروضة في منزل معاصر ، وسط النقوش الحشوية والأقمشة النادرة ، كما لو كانت صفحة الوان قذرة . ولا يسترد التصوير الزيتي ميزته على المواد الثمينة الأخرى ما لم يتمكن الفنان من استخدام خاصته الأساسية وهي قدرته اللامتناهية على محاكاة مظاهر الكون . وحينئذ تنبعث منه روح شاعرية لا مثيل لها ، إذ يعكس الواقع في مرآة العقل . ولا يجوز لنا ان نقارنه بنموذجه الحقيقي ، لأن لهذه الحقيقة ايضاً اشراقها وطعمها الخاص . لكنها مصنوعة من مادة اولية لم يعالجها الفكر الأنساني .

لايستطيع الفن ان يؤدي رسالته ما لم يبق ضمن منطق تقنيته وما لم يستجيب لمقتضيات مادته . فقد ارادت المدرسة الرمزية ان تتصرف بالألفاظ كما لو كانت الحائناً من سيقية أو بقعاً لونية . كذلك ارادت ان تكون القصيدة



عملاً متناسقاً متيناً يستعصي على التحليل ويحدث في النفس انطباعاً كلياً معيناً .  
لكنها ارغمت الكلمات على الأفصاح عن أمور يفصح عنها الكمان والمرمر واللون  
أفصاحاً مشرقاً قوياً مثيراً يعجز عنه كل صوت ملفوظ . وذلك لأن للمفردات  
ونبناً رديئاً وموسيقى ضعيفة . فلا تقوى على إحياء الأشكال ، ولا التعبير  
عن الألوان . فيقتصر الشاعر الرمزي على استدعاء واستشارة الذكريات  
الواضحة بعض الشيء في ذهن القاريء . ويتدخل في هذا التلميح كل شيء ،  
ما عدا الفكرة التي هي روح الكلمة . والفن الأدبي الذي تتجرد فيه الألفاظ  
عن معانيها الحقيقية ضرب من المفارقات لا يكون قابلاً للبقاء ، شأنه شأن  
التصوير الزيتي الذي يتجاهل الحقيقة المرئية . ولا بد من معجزة تصهر قوانين  
الطبيعة والعقل . والمعجزات في الفن هي الروائع . ولهذا السبب لا تستطيع  
سريالية المصورين ولا رمزية الشعراء أن تفرض ذاتها على الناس إلا بالأعمال  
الرائعة التي وعدت بها .

## الفهرس

### الفصل الأول - الألفاظ والصور

الصفحة

- ١ - الألفاظ ودلالاتها على الأحاسات المختلفة - الألفاظ في  
نطاق الصور المرئية - تعبيرها عن الأشكال والألوان  
- الألفاظ والأصوات - الكلمات والطعوم والروائح -  
الألفاظ والصور : أوجه الشبه بينها وأوجه الخلاف  
- الفكرة والصيغة المعبرة عنها - الطابع الاصلاحي للغة .  
مزاياه وعيوبه .
- ٢ - الفكرة المجردة والصورة - التوازي بين الفنون التشكيلية  
والادبية - الفن يكتشف الطبيعة - في الأزمنة القديمة  
المهنة تسبق التأمل - في فترات الرقي يحصل اقتباس متبادل  
بين الأدب والفن - الفنون توسط صورها بين أشياء  
العالم الخارجي وبين نظرتنا إليها .

### الفصل الثاني - علم الآثار والملحمة

- ١ - الملحمة وعلم الآثار والجغرافيا - المنظر والميتولوجيا - المنظر  
الذي يتحول الى تمثال - الحرافات الأغريقية والآثار  
- آثار مدينة ميسان وأورستية إسكيلوس - فيرجيل

ينقب في ساحة روما عن اصول تاريخ المدينة.

٦٩ ٢ - نشيد الصحراء - حجارة مقاطعة بروتاني .

### الفصل الثالث - التشكيل والأدب

٨٧ ١ - كيف تتبادل الفنون الأدبية والفنون التشكيلية

اكتشافاتهما - الاحساس بأشكال الحياة مصدر التشكيل

- لا يستطيع الفنان ان يقتبس من الأدب إلا بعد ان

يتكون التعبير التشكيلي - الكتب الخالية من الصور

كالقصائد الهوميرية والأناجيل ، كيف ألهمت عددا

كبيراً من الصور من غير ان تصف واحدة منها - رسوم

الدياميس - الفن البيزنطي - النحت الرومي .

١١٦ ٢ - اقتباسات الشعر اللاتيني عن التشكيل الاغريقي - أرباب

فيرجيل - الشاعر لو كريس - لوحة فينوس ومارس -

تضحية افيجينيا - فيرجيل وحادثة اللاوكون وتساوير

قارطاجة وترس انياس - الشاعر اوفيد واساطير نيوبه

ومارسيا واوروبا - الهة الغابات عند الشاعر استاس .

١٥٩ ٣ - العلاقات بين التشكيل والأدب المسيحي - الفن البيزنطي

او التشكيل في خدمة الدين - تصوير النصوص الانجيلية .

الفن الرومي والقوطي : اثر التقنية في الحساسية الدينية

والادبية - الواقعية في الفن الديني .

الفصل الرابع - الطابع التاريخي

- ١ - لم يكن للأقدمين من أغريق ورومان احساس بالتاريخ - ١٨٧
- المسيحية ومفهوم التاريخ - النهضة والفكر التاريخي -
- المصور بوسان واصحاب المدرسة الكلاسيكية - الشاعرية
- المنبعثة من الماضي - عصر التاريخ : المؤرخ ميشليه ،
- فيكتور هوغو . المؤرخ اوغستان تييري . الكاتب فلوبيير -
- اثر التشكيل المعاصر .

- ٢ - اندره شينيه والصور المقتبسة من الشعر اليوناني ومن
- تشكيله - المقارنة الصحيحة والتصوير الكاذب - شاتوبريان
- رائد المنظر التاريخي - المنظر حالة نفسية .

الفصل الخامس - الواقعية والانطباعية .

- ١ - الواقعية هي نقل الحس البصري الى التصوير - ثوستندال
- الكامد قبل ظهور الواقعية - كيف يتصور بلزاك
- الوصف . لم يكن كاتباً بصرياً . بل كان يخلق الصور
- خلقاً - فلوبيير يدرج في الأدب واقعية التصوير المعاصر .
- ٢ - التبادل بين عالم الأدب وبين الأوساط الفنية - محاولة
- الشعر أن يضم اليه الألوان - الشعر والتصوير يهجران
- اتجاهها الطبيعي - القصائد المنهجية مثل قصيدة «الرُّسُل»
- و « المنارات »

الفصل السادس - دمج الألوان الأدبية والفنية

- ١ - واقعية القرن التاسع عشر نجر الأدب الى ميدان الفنون - ٢٩٧  
هويزمانس روائي مصري - نشوء الرمزية - اثر الفنون  
التشكيلية في فن الكلام .
- ٢ - فيولن والكلمات التقريبية - نظرية بودلير في التجاوب - ٣٠٦  
الكوفي - رمزية مالارميه - النزعة السريالية - كيف  
تخلى الأدب الرمزي والتصوير السريالي عن رسالتها  
التقليدية .



## تضويب

| الصفحة | السطر | الخطأ     | الصواب    |
|--------|-------|-----------|-----------|
| ٩      | ٨     | ارتباطه   | ارتباطه   |
| ١٨     | ١٢    | قانه      | قانه      |
| ٣٦     | ٥     | ويحوز     | ويحوز     |
| ٤٩     | ٣     | نمت       | نمت       |
| ٥٠     | ٨     | المناطر   | المناطر   |
| ٦٣     | ١٢    | ايناس     | ايناس     |
| ٦٣     | ١٨    | ايناس     | ايناس     |
| ٦٤     | ٦     | ايناس     | ايناس     |
| ٦٥     | ٤     | بايناس    | بايناس    |
| ٦٥     | ١٩    | ريموس     | روموس     |
| ٦٦     | ١١    | قيث - ليف | قيث - ليف |
| ٦٧     | ٢٠    | ايناس     | ايناس     |
| ٧٣     | ٢١    | حيث       | حيث       |
| ٧٩     | ٦     | ايناس     | ايناس     |
| ٧٩     | ١٢    | -         | به        |
| ٨٢     | ٢٠    | نحت       | نحت       |
| ٨٣     | ١١    | هويلغوث   | هويلغوث   |

| <u>الصفحة</u> | <u>السطر</u> | <u>الخطأ</u> | <u>الصواب</u> |
|---------------|--------------|--------------|---------------|
| ٨٣            | ١٣           | هويلغوث      | هويلغوث       |
| ٨٤            | ١٣           | الفسية       | النفسية       |
| ٩٤            | ٢١           | للمسيحة      | للمسيحية      |
| ٩٥            | ٤            | التأثير      | التأثير       |
| ٩٦            | ٨            | أكثر         | أكثر          |
| ١٠٠           | ١١           | فادا         | فاذا          |
| ١٠٣           | ١٨           | بوليفنوت     | بوليفنوت      |
| ١٠٣           | ٢٠           | مستوحاة      | مستوحاة       |
| ١٠٤           | ١٠           | وصلاً        | وصلاً         |
| ١١٠           | ٣            | نصف          | تصف           |
| ١١٢           | ١٣           | فني          | فاني          |
| ١٢٥           | ٨            | ايناس        | ايناس         |
| ١٢٦           | ٢١           | ايناس        | ايناس         |
| ١٤٠           | ٢١           | نحاولان      | نحاولان       |
| ١٤٧           | ١            | قال          | قال           |
| ١٤٧           | ٩            | بروراً       | بروزاً        |
| ١٦٢           | ١٧           | الحدارية     | الحدارية      |
| ١٧١           | ١٧           | انجيل        | انجيل         |
| ١٧٢           | ١٠           | الحادثة      | الحادثة       |
| ١٨٣           | ٢١           | المعروفة     | المعروفة      |

| <u>الصفحة</u> | <u>السطر</u> | <u>الخطأ</u> | <u>الصواب</u> |
|---------------|--------------|--------------|---------------|
| ١٨٧           | ١٣           | حافظت        | حافظت         |
| ١٩٨           | ٧            | عتر          | عشر           |
| ١٩٨           | ١٧           | في           | الى           |
| ٢٠١           | ١٣           | ودلك         | وذلك          |
| ٢١٥           | ٦            | اللحظة       | اللحظة        |
| ٢١٨           | ١٦           | لأدبية       | الأدبية       |
| ٢٤٢           | ٣            | الرومانيسة   | الرومانسية    |
| ٢٤٣           | ٨            | بتجميعد      | بتجميعد       |
| ٢٧٧           | ١٢           | كانب         | كاتب          |
| ٢٧٨           | ٤            | وذا          | واذا          |
| ٢٨٣           | ١٥           | الشاجب       | الشاحب        |
| ٢٩٠           | ٢٠           | والحيوانات   | والحيوانات    |
| ٢٩٧           | ٢            | راولي        | روائي         |
| ٣٠٧           | ١١           | تنقص         | تتناقص        |
| ٣٢٣           | ٣            | ايوضحوا      | يوضحوا        |
| ٣٢٣           | ٩            | بالغز        | بالغاز        |

٩٦٥ / ٨ / ٢٠٠

مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي

دمشق





Ministère de la Culture et de l'Orientation Nationale

# L'art et la Littérature

par

Louis Hourticq

Traduit en Arabe par

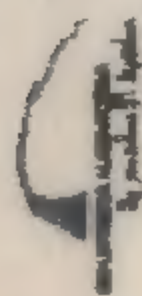
Dr. Badr - ed - dine Kassem Rifai

Damas 1965

Bibliotheca Alexandrina



0427546



مطابع وزارة الثقافة والارشاد

دمشق ١٩٦٥

السعر : ٣٥٠ ق . س